

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

El tiempo vivencial en *Poemas bajo tierra* de César Calvo

TESIS

Para obtener el Título Profesional de Licenciada en Literatura

AUTOR

Marilyn Noraya Ccoyure Tito

Lima - Perú

2015

A Marcelina Tito, por su infinita ternura en cada estación; a Esteban Ccoyure, por su tenacidad frente a las tormentas; a mis hermanos por sus ruidosas existencias; y a César Ávila por sus gestos de amor.

EL TIEMPO VIVENCIAL EN *POEMAS BAJO TIERRA* DE CÉSAR CALVO

INTRODUCCIÓN.....	05
--------------------------	-----------

CAPÍTULO I

CAMPO RETÓRICO DE LA OBRA POÉTICA DE CÉSAR CALVO.....	14
--	-----------

1.1. La generación poética del 60: convivencia de varios estilos y tendencias...	15
1.2. Estudio de la obra poética de César Calvo por la crítica peruana.....	31
1.2.1. Prólogos.....	33
1.2.2. Artículos y estudios críticos.....	37
1.2.3. Antologías.....	40
1.2.4. Entrevistas.....	42
1.3. Balance.....	46

CAPÍTULO II

LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN <i>POEMAS BAJO TIERRA</i>.....	51
--	-----------

2.1. Marco teórico.....	52
2.1.1. Immanuel Kant: La relación sujeto-tiempo.....	52
2.1.2. Roland Barthes: el papel de la temporalidad en el texto.....	55
2.1.3. Paul Ricoeur: tiempo monumental y tiempo interno.....	57
2.2. Marco metodológico.....	64

2.3. La conflictiva relación entre el tiempo monumental y el tiempo interno en <i>Poemas bajo tierra</i>	65
2.3.1. Primer momento: el origen de la crisis.....	67
2.3.2. Segundo momento: asentamiento de la crisis y señales de rebeldía...	86
2.3.3. Tercer momento: liberación.....	103
2.4. Visión del mundo: las relaciones de temporalidad, el poeta, la figura femenina y la naturaleza.....	106

CAPÍTULO III

EL NACIMIENTO DE UN POETA.....115

3.2. El horizonte ideológico en <i>Poemas bajo tierra</i>	116
3.2.1. Valentín Volóshinov: la relación entre el signo y la ideología.....	119
3.2.2. Mijail Bajtin y Pavel Medvedev: La valoración social y la dialéctica de lo externo y lo interno.....	123
3.2.3. La perspectiva social en <i>Poemas bajo tierra</i>	127

CONCLUSIONES.....136

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....139

INTRODUCCIÓN

César Calvo Soriano fue un destacado periodista, director artístico del grupo folclórico Perú Negro, amante de la vida y poeta de la generación del 60. Su poesía presentó múltiples matices, temáticas, influencias y visiones de mundo. Como lo sentenció el poeta Omar Aramayo, Calvo empieza con la vertiente hispanista como su principal influjo, pero luego añade otras influencias y registros poéticos, a tal punto que sus poemarios finales exhiben mitos quechuas y juegos con el habla popular. En tal sentido, la poesía calviana en sus inicios presentaba un carácter cosmopolita para luego derivar a la cosmogonía andina y al asentamiento de un compromiso social. Esta reveladora dinámica en la poesía calviana se deja ver en: *Poemas bajo tierra* (1961).

Para nuestra investigación hemos revisado tres versiones de *Poemas bajo tierra*; sin embargo, decidimos apostar por la primera edición publicada en 1961 por ediciones Cuadernos Trimestrales de poesía ya que con ella se hizo acreedor al premio El Poeta Joven del Perú. La causa principal de esta elección es que las otras versiones exhiben muchos cambios que exponen una reiterada “conciencia estética” con el pasar de los años. Por ello, hemos preferido apelar a la primera edición para comprender el arte poética inicial de César Calvo.

Este primer poemario de Calvo no ha sido analizado a cabalidad por la comunidad letrada, tanto así que hasta el día de hoy no existe una tesis sobre él. El interés de la crítica con respecto a la generación del 60 recaía sobre el estudio de la tendencia angloamericana en la poesía peruana, desestimando a poetas como Luis Hernández, Juan Ojeda y César Calvo. Pese a esto, algunos estudiosos como Alberto Escobar, Ricardo Gonzales Vigil, Danilo Sánchez-Lihon y Washington Delgado nos brindan algunas reflexiones sobre Calvo en contados prólogos, artículos y entrevistas.

Centrándonos en nuestro objeto de estudio, nosotros trabajaremos con la primera edición de *Poemas bajo tierra* editada en Lima por Cuadernos Trimestrales de Poesía y nos abocaremos a un tema en particular: el tópico del tiempo¹. La temporalidad en este poemario, en términos generales, es el ente regulador y la principal constante en los treinta y nueve poemas que lo componen.

La hipótesis que guía nuestra investigación es que *Poemas bajo tierra* puede ser considerado como un **punto de transición entre la generación del 50 y la del 60** en la medida en que las complejas relaciones de temporalidad, tal como son abordadas en el libro, acercan la propuesta de Calvo a la poética del 50, a la vez que dan origen a un primigenio alegato social que lo vincula a la poética del 60.

¹ Debemos especificar que si bien el título de nuestra investigación se denomina “El tiempo vivencial en *Poemas bajo tierra* de César Calvo”, hemos decidido, debido a la complejidad del tópico del tiempo, trabajar la categoría de “tiempo vivencial” a partir de tres categorías: tiempo interno, tiempo monumental y tiempo cronológico textual, y esto lo veremos plenamente en el segundo capítulo.

Por tanto, nuestro objetivo principal es demostrar la importancia que el tópico del tiempo adquiere en la poética calviana. A partir de ello, establecemos otros dos objetivos específicos. El primero, demostrar que *Poemas bajo tierra* presenta vínculos con los poetas de la generación del 50 (a nivel métrico y temático). Y el segundo, establecer la ligazón con los poetas de la generación del 60 a partir de un inicial sustrato social.

La manifestación del tópico del tiempo en *Poemas bajo tierra* confirma la influencia de la generación del 50. Este primer poemario, de rasgos hispánicos, expone un yo poético individualista que padece una crisis interna a lo largo de tres momentos: origen, asentamiento-atenuación y disolución de la crisis. Asimismo, se evidencia el influjo vallejiano y temas como la madre, lo cotidiano y la naturaleza. Esto conlleva a determinar que *Poemas bajo tierra* nos ofrece un proyecto estilístico al margen de las tendencias dominantes de su generación: la configuración de la temporalidad establece la singularización de la poesía calviana respecto a los demás procesos creativos.

Por otro lado, si bien *Poemas bajo tierra* se diferencia de otros proyectos poéticos del 60 (por el influjo de la vertiente peninsular y el tratamiento temático-estilístico), este sí se adhiere a la poesía de dicha década al exhibir un primigenio aliento social en los poemas “Todos mis sufrimientos” y “Proclama”. De este modo, el paso de un tono sentimental a un tono social se puede apreciar como un proceso que tiene como plataforma los tres momentos del poemario. Es decir, las relaciones

de temporalidad convalidan la visión de un sujeto individualista que adquiere la peculiaridad de ser también social.

Es necesario acotar que la generación del 60 se caracteriza por la convivencia de diferentes tendencias poéticas, pero existe un modo particular del quehacer poético que involucra a toda la generación: un rasgo de compromiso ante lo histórico, lo social y lo político, que va estableciéndose a lo largo del proceso creativo de la mayoría de los poetas. Este “rasgo unificador” sobresale tras las primeras publicaciones y termina fomentando aún más la diversidad: los poetas ostentan una postura histórica y esta provoca la aparición de verdaderos aportes a la literatura peruana: el uso magistral de la ironía como arma reflexiva y crítica en la poesía de Antonio Cisneros es un buen ejemplo.

Tras lo mencionado planteamos el esquema de nuestra investigación. Analizaremos el campo retórico de la poesía calviana en el primer capítulo a través de dos apartados.

En el primero realizaremos un balance crítico de la obra de la generación del 60, debido a que es el marco de producción de César Calvo. Como sabemos la generación del 60 se caracterizó principalmente por un tono épico y un carácter analítico, sobresaliendo en esta línea poetas como Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza; sin embargo, dicha generación también adscribe a poetas que divergen, como es el caso de César Calvo.

En el segundo nos dedicaremos a la recepción de la comunidad letrada respecto a la poesía calviana a partir de la recopilación y análisis de prólogos, artículos y estudios críticos, antologías y entrevistas.

La configuración del tiempo como generadora de estilo, estructura y temas en *Poemas bajo tierra* es tratada en el segundo capítulo a partir de cuatro apartados.

En el primer apartado presentaremos el marco teórico tomando en cuenta las reflexiones sobre el tiempo de Immanuel Kant (*Crítica de la razón pura*), Roland Barthes (“Introducción al análisis de los relatos”) y Paul Ricoeur (*Tiempo y narración*. Tomo II). La lectura kantiana nos ayudará a establecer dos aspectos: el primero, la inquebrantable relación del sujeto cognoscente con el tiempo (en efecto, el tiempo habita en el sujeto y esta relación se ampara en el carácter fenoménico del conocimiento sensible), el segundo, la existencia de un tiempo interno, ya que Kant concibe el tiempo como la forma *a priori* de nuestros fenómenos internos (estados anímicos). Respecto a las reflexiones de Roland Barthes sobre la temporalidad en el texto, vemos que en el campo de la literatura (sistemas narrativos-poéticos) se pueden plantear distintas temporalidades, pero ninguna de estas corresponde directamente con el tiempo cronológico oficial. Dichas temporalidades autónomas se basan en el tiempo cronológico, pero plantean su propio sistema. Por lo tanto, no nos debe sorprender la percepción de un tiempo cronológico fuera del relato y un tiempo cronológico dentro texto hecho a imagen y semejanza del primero, pero de naturaleza distinta. Para trabajar el tópico del tiempo en *Poemas bajo tierra*

empleamos estratégicamente el tiempo cronológico textual. Y de las disquisiciones de Paul Ricoeur rescataremos la categoría tiempo monumental que deriva del tiempo cronológico textual y se caracteriza por presentar figuras de autoridad y causar alteraciones en el tiempo interno.

Con estas reflexiones, deduciremos que el punto de partida de las relaciones temporales se encuentra en la psicología del personaje (tiempo interno), que al entrar en conflicto con las figuras de poder (tiempo monumental) provoca una relación irregular en un cuadro general dominado por un referente (tiempo cronológico textual). Las tres temporalidades se interconectan y se relacionan inmersas en una lógica básica: el estado anímico del locutor personaje.

En el segundo apartado mencionaremos el marco metodológico empleado para el análisis retórico-estilístico de *Poemas bajo tierra*. Nos referimos a los aportes de la Retórica general textual planteados por Stefano Arduini y Lakoff y Johnson (campos figurativos y las metáforas orientacionales, ontológicas y estructurales).

El tercer apartado será el crisol de los dos anteriores, pues trataremos el tópico de la temporalidad en *Poemas bajo tierra* a partir de tres momentos que expresan el derrotero de la crisis interna del yo poético. El primer momento lo denominamos “origen de la crisis”, pues expone la causa del padecimiento del yo poético. Vemos una queja de parte del aprendiz de poeta ante la revelación de la Poesía (en el poema “Aquel bello pariente de los pájaros”). El segundo momento, denominado

“asentamiento de la crisis y señales de rebeldía”, es consecuencia del anterior y se caracteriza por la oficialización del conflicto entre el tiempo interno y el tiempo monumental. Veremos cómo el yo poético padece una crisis interna al no aceptar su condición de poeta y como respuesta a este conflicto logrará exponer ciertos códigos de resistencia (en los poemas “Venid a ver el cuarto del poeta”, “Qué saliva porfiada la del tiempo” y “Saliendo a recibirnos desde el tiempo”). Y finalmente el tercer momento denominado “liberación”, donde el yo poético opta por el camino vitalista al asumir su rol de poeta y adquiere una “voz”, generando la disolución del conflicto (en el poema “Lápida”).

Y en el cuarto y último apartado del segundo capítulo trataremos el balance del análisis retórico y la visión de mundo a partir de las relaciones de temporalidad. Tras el análisis retórico-estilístico de los cinco poemas elegidos observaremos que el campo figurativo dominante es la metáfora. Efectivamente, el pensar metafórico subraya la aparición, asentamiento y disolución de la crisis del locutor personaje; es decir, revela la funcionalidad del tópico del tiempo en la poesía calviana. Respecto a las relaciones de temporalidad, primero debemos precisar que en condiciones normales, si se diera una relación armónica entre las tres temporalidades presentes en *Poemas bajo tierra*, tendríamos una línea temporal conformada por un pasado, presente y futuro concatenado; sin embargo, al darse la crisis interna del yo poético, obtendremos una oscilación irregular descrita en dos relaciones de temporalidad: la primera se desarrolla durante el primer y segundo momento del poemario, entre el tiempo interno y el tiempo monumental, que genera las siguientes dinámicas:

develamiento, dependencia y conflicto; la segunda, se presenta en el tercer momento del poemario entre las ya mencionadas temporalidades y el tiempo cronológico textual, que generan la dinámica de reconciliación. Asimismo, producto de estas dos relaciones de temporalidad, sobresalen la figura del poeta, la figura femenina (madre y amada) y la naturaleza, a través de las cuales se aprecia el influjo de la poesía del 50.

El horizonte ideológico en *Poemas bajo tierra* y su consecuente ligazón con la poesía de los 60 serán analizados en el tercer capítulo. Si hacemos un análisis más profundo de la categoría tiempo como herramienta fundamental en el poemario, también encontraremos una pretendida evolución, de un tono sentimental a un tono social, que apunta a la manifestación de un primigenio compromiso social que lo vincula con la poesía del 60.

Para comprender la posición social en *Poemas bajo tierra* recurrimos a los aportes críticos de Volóshinov (*El marxismo y la filosofía del lenguaje*), Bajtin y Medvedev (*El método formal en los estudios literarios*), con la finalidad de adscribir a Calvo a su generación a través de la manifestación de un iniciático compromiso social.

De los aportes de estos tres autores rescataremos el cuestionamiento del estudio psicologista de los fenómenos ideológicos como si solo fueran productos aislados de la conciencia. Estos estudiosos elaboran una interpretación marxista de

los contenidos ideológicos, basándose en una orientación sociológica de la actividad discursiva (interacción e influjo del entorno social). A partir de este enfoque, cobra relevancia la noción de “contexto” frente al “texto” para los estudios críticos literarios. En este apartado abordamos tres temas puntuales: la relación entre el signo y la ideología, la valoración social y la dialéctica de lo externo y lo interno.

Tomando en cuenta los aportes de los críticos rusos, podremos apreciar dos perspectivas de lo social en *Poemas bajo tierra*. La primera se observará de manera implícita en el texto, ya que lo social se relaciona con la crisis del yo poético. La segunda se presentará de manera explícita, pues trataremos el tema de lo social a partir de los poemas “Proclama” y “Todos mis sufrimientos”.

No sería posible finalizar este apartado introductorio sin un gesto de agradecimiento a aquellas personas que nos ayudaron e impulsaron a realizar esta investigación: Guissela Gonzales, mi paciente y lúcida asesora; Christian Elguera, por sus recomendaciones y primeras palabras de aliento; David Pereda Zavaleta, por el préstamo de libros de consulta; Hildebrando Pérez Grande, por sus profundas reflexiones acerca de su amigo Calvo; Fiorella León, por las conversaciones sobre poesía peruana del 60; mi familia entera, por comprender mi prolongada ausencia; y a la UNMSM, por permitirme conocer a un poeta tan comprometido con su arte y, sobre todo, con sus semejantes.

CAPÍTULO I

CAMPO RETÓRICO DE LA OBRA POÉTICA DE CÉSAR CALVO

Para analizar el tópico del tiempo en *Poemas bajo tierra* (1961), primero debemos realizar un estudio general de la obra poética de la generación del 60 (estilos, tendencias y representantes), y luego presentar un balance de cómo la crítica especializada de nuestro país acogió la obra de Calvo.

Estos análisis son necesarios porque mediante ellos reconoceremos la época de producción y afloramiento de la poesía calviana. Asimismo, nos permitirán conocer las influencias y temáticas en la poética de Calvo, y si se desarrolla o no el tema de la temporalidad. El capítulo en cuestión se ha elaborado gracias a la recopilación de antologías, artículos periodísticos y entrevistas.

1.1. La generación poética del sesenta: convivencia de varios estilos y tendencias

Para nuestra investigación emplearemos de manera operativa el término “generación”², es decir, nos abocaremos a una visión didáctica-convencional y dejaremos de lado los debates sobre su funcionalidad.

La generación del 60 presenta dos rasgos principales, según la comunidad letrada. El primero consiste en su desarrollo en medio de un agitado contexto internacional (Revolución cubana, movimiento *hippy*, la Primavera de Praga y Mayo del 68 en Francia) y nacional (inestabilidad política y social reflejada en golpes de estado a los gobiernos de Manuel Prado y Fernando Belaúnde Terry). Y el segundo, la diversidad de propuestas poéticas debido a la convivencia de diferentes procesos creativos. Estas dos particularidades se pueden cotejar en los siguientes estudios críticos.

El recordado poeta y crítico literario Washington Delgado (1984), al reflexionar sobre la generación del 60 en *Historia de la literatura republicana*, la vincula con la generación anterior con el fin de encontrar roces y distanciamientos entre ambas poéticas. Por ello, rescataremos su agudo punto vista respecto a la generación del

² Actualmente existen numerosos debates sobre el correcto empleo del término “generación” aplicado a la poesía de los años cincuenta, sesenta y setenta, entre otras décadas. En nuestro trabajo de investigación utilizaremos dicho término solo de manera operativa; sin embargo, para un profundo estudio y análisis sobre el tema, recomendamos el texto *Para una periodización de la literatura peruana* del estudioso Carlos García-Bedoya (2004).

50, sobre la cual propone que es un despropósito dividirla en las vertientes conocidas como poesía pura y poesía social, debido a la complejidad de sus poetas:

Inmediatamente después de este grupo del 45 surge otro, al que se ha llamado generación del 50 y que, en gran medida, continúa y aprovecha la experiencia estética realizada por Jorge Eduardo Eielson, pero que por otro lado se aproxima al espíritu vallejiano en cuanto se preocupa por la realidad social peruana [...]. Esto ha producido el contraste, entre la llamada poesía pura y la llamada poesía social. Debemos señalar sin embargo que la frontera entre estos dos tipos de poesía no es muy estricta, y que entre los poetas del cincuenta, muchos practican ambos tipos de expresión. (1984, p.153).

Como apreciamos la generación del 50 presenta poetas que fusionan ambas vertientes, por ejemplo, Pablo Guevara y Carlos Germán Belli. Esta disertación de Delgado sobre la poética de Guevara produce eco en los razonamientos del estudioso Augusto Tamayo Vargas respecto al poeta en cuestión:

En su *Retorno a la creatura*, de 1957, Guevara consiguió un hermoso poema: "Mi padre". También se mueve entre la poesía social y el nostálgico signo que revive en estos poetas con dejo coloquial, traspasado ya el carácter neomodernista de los anteriores. (1970, p. 20).

Según esta cita de la antología *Nueva poesía peruana* (1970) en la poesía de Guevara subyace el influjo de T. S. Eliot y Ezra Pound. Por tanto, este poeta oscila entre la generación del 50 y del 60, es decir, no hay fronteras nítidas en su poética.

Si tomamos en cuenta que la generación del 60 se caracteriza por recibir principalmente el influjo de la poesía de lengua inglesa (Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza son claras muestras) y la generación del 50, de la tradición española y francesa, entonces podríamos afirmar que según el influjo se predispone las poéticas; sin embargo, estos mencionados influjos no enclaustran o encasillan a los poetas de estas generaciones. Así como en el caso paradigmático de Pablo Guevara, Washington Delgado afirma que poetas como César Calvo y Arturo Corcuera están estilísticamente más cerca de la generación del 50.

De tal manera, Delgado construye una especie de genealogía poética: por un lado están los poetas que siguen el legado de la generación del 50 y por otro aquellos que instauran una nueva forma que es producto del influjo de la poesía de habla inglesa.

La afirmación más importante de Delgado es proponer que los poetas del 50, salvo Guevara, conciben el poema como una unidad lírica y por lo tanto la creación poética asume un carácter sintético, siendo este carácter común tanto a poetas puros como sociales (una suerte de hilo conductor). En cambio, un sector de los poetas del 60 conciben la poesía como un desarrollo épico y su creación posee un carácter analítico (Hinostroza, Cisneros, Martos). Dentro de esta característica no se inscriben Calvo, Corcuera y Hernández, que se acercarían más a la generación anterior.

En suma, Washington Delgado esboza una diferenciación de tendencias estilísticas que son expresión de una forma peculiar de concebir la creación poética. Por ello, resulta innecesaria la división entre poetas puros y poetas sociales de la generación del 50, ya que según su propia apreciación, todos ellos conciben de un mismo modo el quehacer poético.

Carlos López Degregori y Edgar O'Hara (1998) analizan la poesía de la generación del 60 siguiendo las tendencias estilístico-poéticas. La intención de ambos estudiosos es dilucidar las características del lenguaje poético de dicha generación antes de la publicación de la antología *Los nuevos* (1967), realizada por el estudioso Leonidas Cevallos. Por ello se abocan a analizar publicaciones que van desde el año 1960 hasta 1966.

La antología de Leonidas Cevallos – según los estudiosos – intenta canonizar una línea o tendencia poética de los 60, es decir, la presenta como la nueva y única forma poética que caracteriza a toda la generación (representada por Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza). López y O' Hara indican además que la antología no incluye a otros poetas de la generación, pues omiten a Luis Hernández y Juan Ojeda.

Los estudiosos distinguen que en la generación del 60 conviven en total tres líneas poéticas. La primera se caracteriza por continuar con el legado poético de la generación del 50 y por una peculiar forma de escritura:

La escritura se define como la plasmación de íntimas emociones (en el sentido convencional del concepto de la *lírica occidental*) o testimonio sociológico. Formalmente prefieren el lujo metafórico, la acentuación musical, y se opta, hablando en términos generales, por un lenguaje que podríamos calificar de culto, elegante y refinado. Lenguaje, pues, que termina finalmente idealizando la realidad incluso en sus aspectos dolorosos y conflictivos, aunque fuera otra –y muy distinta– su intención ideológica (1998, p.19).

Esta línea poética, en la opinión de los estudiosos, no problematiza la realidad, al contrario, la idealiza. Hay, pues, una contradicción entre la temática (referente) y el estilo del lenguaje bajo el cual es expresado o construido. De esta línea participan poetas como César Calvo, Orrillo y Razzeto. Asimismo, indican que hay dos poetas que se nutren de la generación del 50, pero que ofrecen un matiz inesperado con sus proyectos poéticos: Arturo Corcuera, que realiza una poesía irónico-lírica, y Javier Heraud, que fusiona poesía y vida.

La segunda línea poética repele el caso peninsular y también el legado vanguardista y simbolista. Sus referentes serían César Vallejo, Carlos Germán Belli (*Poemas*) y Pablo Guevara (*Retorno a la creatura*). Esta poesía se caracteriza porque:

Estos poetas trabajan la normatividad, la cotidianidad, la disolución del lirismo puro, y están interesados en experimentar con un lenguaje que acoge lo coloquial, busca la ironía y se vuelve parodia. Hablan de la historia desde la vida diaria de un individuo que necesita un rostro y un nombre (López & O'Hara, 1998, p.9).

Como apreciamos, se da importancia al individuo como entidad que da su testimonio de la historia. Mientras la primera línea “idealiza” la realidad a través de un lenguaje depurado, la segunda le devuelve su actualidad a través de “la reflexión crítica” sobre el lenguaje poético, convirtiéndose, por lo tanto, en la línea más importante de la generación. Entre sus poetas más representativos están Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza.

La tercera línea, menos definida, es una reelaboración del legado de modernidad literaria (simbolismo y vanguardia). Estos poetas renuncian a la búsqueda de la objetividad y definen el arte como una actividad trascendente. Aquí se encuentran Claros, Ojeda y Ortega.

Por otro parte, los estudiosos distinguen dos momentos importantes en la generación del 60. El primero se da entre los años 1960 y 1964, periodo de tiempo donde predomina la influencia hispánica. Lo corrobora el primer premio El poeta joven del Perú que tuvo como ganadores indiscutibles a César Calvo y Javier Heraud. Y el segundo, que se da entre los años 1964 y 1966, tiempo donde terminará por imponerse la segunda tendencia poética de influencia sajona. Así lo demuestra la aparición de dos libros claves de la generación del 60: *Comentarios Reales* y *Consejero del lobo*. Por lo tanto, el poeta dentro de esta nueva concepción poética asume un nuevo rol. Degregori y O'Hara lo explican en la siguiente cita:

Para los autores que a larga representan la línea central de la generación del 60 [...] el discurso poético se convierte en instrumento

de reflexión individual, social y cultural. [...] Ya no se trata, pues, de cantar una emoción o de ofrecerle al lector un testimonio “objetivo” de los dolores del Perú, sino proponer desde el texto crítico una lectura crítica del entorno. Y de criticar incluso esa misma “lectura crítica”. En otras palabras comienza a extinguirse aquella visión “sacralizada” e idealizada del poeta y la poesía (1998, p. 24).

Como reflexión final, Degregori y O'Hara argumentan que debido a la riqueza de registros poéticos de la generación del 60, un coro de voces heterogéneas, estaríamos ante una generación verdaderamente compleja, de ese modo sería injusto reducirla a la simple dicotomía de cambios de influencias: de la peninsular a la anglosajona. Asimismo, afirman que la mención de las tres líneas poéticas de dicha generación son referencias plausibles y nada rígidas o limitantes, ya que el derrotero de cada poeta es distinto. Por ejemplo, *Poemas bajo tierra* (1961) de Calvo tiende a la primera línea poética, pero luego el poeta hace evidente su alejamiento con la búsqueda de novedosas formas de expresión la cual se refleja en *El cetro de los jóvenes* (1967).

Un estudio más detallado acerca de la generación del 60 es la que propone el crítico Camilo Fernández Cozman (2001). Y es que no solo analiza el ámbito literario (estilístico), sino que además nos ofrece un estudio sobre el contexto que influye en la poesía de la generación del 60. Primero, señala el influjo del marxismo que es asimilado creativamente por los poetas de esta generación. Aquí se asigna un rol importante al individuo en la transformación social. Segundo, indica la influencia de las ciencias sociales, que se encontraban en pleno auge y en armonía con la agenda

política del país. Aquí se critica el discurso de la historia oficial del Perú, ya que representa directamente a las élites que detentan el poder desde antaño. Tercero, hay un cuestionamiento de la figura clásica del intelectual como conocedor de la realidad social. Cuarto, hay una crítica al exhibicionismo de la sociedad moderna y una clara inclinación por el valor ritual de la soledad como acompañante del poeta. Quinto, se mira al Perú como un proyecto de nación inconclusa. Sexto, hay una fe en el cambio social a partir del cambio de las personas y esto desde las ideas transmitidas por la educación (resalta el aspecto cultural). Aquí se remite la experiencia de dos tipos de migrante: el provinciano, que llega a Lima y aprovecha el conocimiento occidental para progresar (discurso mestizo), y el escritor latinoamericano, que ansía llegar al viejo continente para establecerse. Séptimo, la capital influencia de la Revolución cubana (1959) y los movimientos contraculturales en la poesía de los años sesenta, tanto el *hippismo* (los jóvenes hippy de Inglaterra y Estados Unidos detentan como referentes a los poetas malditos franceses y los surrealistas), el pacifismo y el movimiento de Mayo del 68 en Francia.

En todo el recuento de las influencias que se da sobre la generación del 60, se rescata, a partir de la contextualización de Fernández Cozman, dos ideas centrales: la asimilación de distintos discursos culturales, sociales y científicos que le dan un carácter crítico-reflexivo al quehacer poético, y la crítica contundente al autoritarismo o discurso del poder como línea temática central.

Fernández Cozman no solo señala las influencias socio-culturales en esta poesía, sino que indica sus rasgos formales específicos. La primera característica

es la conciencia estructural del poema. Esta se refiere a que el poeta sabe que el lenguaje constituye el pensamiento. Fuera de las palabras no existe el pensamiento. Estos poetas manejan muy bien toda una serie de recursos poéticos: uso de paralelismos, encabalgamientos rítmicos, reiteraciones, etc.

Como segunda característica señala el papel de la síntesis. Se asume la influencia de Eliot, quien define a la poesía como una síntesis de lo particular y lo universal, lo individual y lo colectivo. Aquí se establece una preocupación por dar a la poesía un valor político humanizador. Además, se deja de lado el influjo de Neruda (*Canto General*), cuya poesía de compromiso político le daba a esta un carácter utilitario y coyuntural. Así, los poetas del 60 crearán una poesía con sustrato social sin descuidar el aspecto formal (lenguaje): síntesis entre el refinamiento formal y el contenido político. La tercera característica es la forma narrativa y conversacional del verso. Aquí se da mucha importancia a la anécdota y a la oralidad, por lo cual, observamos que estos poetas realizan el ejercicio de un tono coloquial en sus proyectos poéticos. Esta característica, en particular, remite al influjo significativo de la poesía inglesa.

Por último, la cuarta característica es el empleo de la cita cultural. Esto implica relacionarse intertextualmente con la tradición, retrotrayéndola al presente, con la cual se establece una comunicación poética efectiva. A partir de esto se da una reelaboración de dichas citas con el fin de cuestionar valores y creencias de la realidad social.

Luego de trazar la importancia del influjo del contexto socio-cultural y presentar los rasgos formales que subyacen en la generación del 60, el crítico Camilo Fernández Cozman propone seis tendencias en dicha poesía. La primera acoge como legado la poesía angloamericana y tiene como representantes a Lauer e Hinostroza, pues “ambos intentan una visión totalizadora de la cultura y manifiestan una opción cosmopolita” (Fernández Cozman, 2001, p. 112). La segunda tendencia se perfila por ser testimonial y reflexionar acerca del proceso histórico a partir del poema-crónica. Su representante es el poeta Cisneros, que destaca por su empleo magistral de la ironía como herramienta de crítica. La tercera se caracteriza por el influjo de la poesía hispánica, en la cual encontramos a Martos, Heraud, Calvo, Orrillo y Corcuera. La cuarta tendencia señala como representantes a Juan Ojeda y Julio Ortega, quienes comparten el mismo gusto por el legado del simbolismo francés. La quinta esboza como representante a Luis Hernández y resalta por su denominado “anti-intelectualismo”. Por último, la sexta tendencia poética recae en el poeta Carlos Henderson, por su poema-denuncia y sus afanes experimentales posteriores.

Oscar Araujo León (2000) nos ofrece en su estudio *Como una espada en el aire* una certera perspectiva de lo que concierne a los poetas de la generación del 60. Pero antes de abordar estrictamente el ámbito formal y discursivo, Araujo León nos indica que en los años sesenta, gracias al poeta Javier Sologuren³, se suscitó

³ Recordemos sus ediciones de “La Rama Florida”, y sus sellos “El Timonel” y “Cuadernos del Hontanar”.

un gran apoyo editorial. Si el *boom* latinoamericano tuvo al poeta Carlos Barral como su principal agente difusor, la poesía de los 60 le debe a Javier Sologuren la publicación de óperas primas, por ejemplo, las de poetas como César Calvo, Javier Heraud, Luis Hernández, Antonio Cisneros, entre otros.

Para designar un periodo fundacional de la generación del 60 propiamente dicha, Araujo León plantea un lapso de tiempo entre los años 1960 y 1965, periodo durante el cual aparecen varios poemarios importantes: *El río* de Javier Heraud, *Noé delirante* de Arturo Corcuera, *Poemas bajo tierra* de César Calvo, *Orilla* y *Charlie Melnik* de Luis Hernández, *Destierro* y *Comentarios reales* de Antonio Cisneros, *Consejero de lobo* de Rodolfo Hinostroza, entre otros. Por otro lado, propone dos vertientes o tendencias poéticas que corresponden al influjo significativo de dos tradiciones. La primera alude a la tradición hispanista y declara explícitamente un vínculo con la generación del 50 y sobre todo con los proyectos estéticos de los poetas Juan Gonzalo Rose, Washington Delgado y Alejandro Romualdo. En esta vertiente encontramos también al primer Corcuera, al primer Calvo⁴, Javier Heraud, Marcos Martos, Orrillo y Naranjo. La segunda vertiente proviene de la tradición anglosajona (transculturalidad, fragmentación y narratividad), y a ella se adscriben Cisneros, desde su poemario *Canto ceremonial*

⁴ Cabe resaltar que el crítico Araujo León es muy cuidadoso al señalar la “primera época” de la poesía calviana dentro de la vertiente hispanista. Pues, como bien sabemos, este peculiar poeta no se mantiene de manera regular en esta tendencia. Como prueba de ello señalaremos su poemario *El cetro de los jóvenes* (1967), cuyos rasgos formales y temas dominantes distan de *Poemas bajo tierra* (1960). En el tercer capítulo de nuestra investigación veremos esta afirmación con más detalle.

contra un oso hormiguero, y las obras poéticas en conjunto de Rodolfo Hinostroza y Mirko Lauer.

Lo relevante es que estas dos vertientes no tienen parámetros rigurosos entre sí, es decir, en el quehacer poético y proceso creativo se pueden encontrar poetas que trabajaron ambas vertientes en menor o mayor grado. Un caso peculiar es Antonio Cisneros:

Por su parte, Cisneros es hispanista en sus primeros tres libros. *Comentarios reales* tiene un tono deliberadamente garcilasiano, aunque se percibe la presencia de una inteligencia distanciadora que ironiza desde una posición de crónica objetiva, neutra, no sólo con respecto al dato sino a un lenguaje culterano (Araujo León, 2000, p. 21).

Es evidente la complejidad del tratamiento del lenguaje en la propuesta de Antonio Cisneros, pues presenta como base la tradición hispánica y a la vez elabora una característica suya que es el empleo de la ironía como poderosa arma reflexiva. En suma, el poeta nos muestra su ligazón con el canon literario y el afloramiento de un tono personal.

Finalmente, Araujo León nos ofrece una reflexión última acerca del espíritu en común de la poesía de los años sesenta. Recordemos que según Washington Delgado, la generación del 50 destaca por la inexistencia de dicotomías rigurosas (poesía social/ poesía pura) y enarbola un espíritu en común al concebir la poesía como una unidad lírica. ¿Acaso la generación del 60 presenta algún rasgo unificador

ante la presencia de tan variados proyectos poéticos? La respuesta es afirmativa, aunque es necesario aclarar que dicho rasgo se va forjando después de los primeros poemarios claves:

En la poesía del 60 predomina, en general, el equilibrio entre una estética de lo social, lo histórico, lo político, que ataca los productos de una cultura dominante, y que se plasma por medio del humor como uno de los mayores aportes (Araujo León, 2000, p. 22).

Las reflexiones de Araujo León no abogan por uniformizar a la generación del 60 en una sola tendencia debido a esta suerte de “equilibrio”⁵ que interrelaciona lo social, lo histórico y lo político. Los poetas del 60 y sus poéticas independientemente desembocaron a este punto por distintos caminos (tendencias, inclinaciones e influjos). Lo sugerente es que dicho “punto de equilibrio” fomenta aún más la diversidad y complejidad de estos creadores, por ejemplo, la ironía desmitificadora de Antonio Cisneros.

Ricardo González Vigil (2000), en su conocida antología de la poesía peruana, presenta a la generación del 60, siguiendo las afirmaciones de Leonidas Cevallos (*Los nuevos*), como innovadora indiscutible de la tradición poética peruana. Señala que asimilan el influjo del imaginismo de Ezra Pound y T. S. Eliot, y por ello se da la búsqueda del poema total: una suerte de síntesis de lo lírico, épico y dramático que conlleva el uso de coloquialismos y recursos narrativos. También afirma el

⁵ El poeta Enrique Verastegui (1975) señala, en su *Breve informe (alegórico) de los años 60/70: una poética*, que si existe una característica que representa a la generación del sesenta, sin lugar a dudas, sería el tratamiento de lo histórico. Postura que después fue rechazada por los poetas del 70 (Hora Zero), quienes apelaban a una visión más “personal, pasional y subversiva”.

crítico que existe un intento de integración de diversos niveles de la lengua, una actitud reflexiva, desmitificadora e irónica de la realidad, y el consciente empleo de referencias culturales en diversos idiomas.

Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti (1995) reflexionan sobre la poesía del 60 y plantean los siguientes aspectos: el registro coloquial; el peso de la tradición, que analizan certeramente en tres generaciones colindantes (50, 60 y 70); y la apuesta por una pretendida modernización que se abre paso desde antes de la propia generación del 50, la cual se desarrolla con fuerza en los 60 con Hinostroza y Cisneros, por ejemplo, y en los 70 es ya explícito.

Es innegable que la praxis del registro coloquial caracterizó a la generación del 60, pues se configuró un acercamiento peculiar a registros populares o las llamadas “dicciones familiares”, y prueba de ello son los poemas de Luis Hernández, Antonio Cisneros y Manuel Morales. Dicho coloquialismo, según Zapata y Mazzotti, sería criticado por la siguiente generación debido al influjo anglosajón, como veremos en la siguiente cita:

Sin embargo, y apretando el recuento, la dependencia de algunos notables del 60 hacia los modelos anglosajones de tratamiento poético, fue uno de los argumentos que llevó a los poetas del Movimiento Hora Zero a declarar en 1970 que la poesía peruana estaba hecha básicamente de traducciones, y que hacía falta el nacimiento de una poesía verdaderamente latinoamericana, o por lo menos, peruana, para redimirse del pecado (1995, p.14).

La opinión de los poetas del Movimiento Hora Zero es cabal en parte, pues se elogia la intención de crear algo propio. Sin embargo, hay que ver más allá de lo superficial. Los poetas del 60 asentaron definitivamente en la poesía peruana un registro poético que ya se veía venir: se nota una evolución que, si bien necesitaba de influjos, propone algo a partir de estos, es decir, no es una mera copia o calco oportuno. Como ejemplo, vemos en la antología *Los nuevos* de Leonidas Cevallos que los antologados ya no practican los recursos del 50, pues se alejan de la metáfora y de influjos peninsulares–franceses.

Para explicar el último argumento, Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti proponen dos didácticos ejemplos: Antonio Cisneros y Mirko Lauer. En el caso de Antonio Cisneros, deja de lado el influjo de Neruda y Vallejo para acercarse a Robert Lowell, Pound y Eliot. En cuanto a Mirko Lauer, se aleja también del influjo peninsular y francés propio del 50, y se adhiere a practicar en *Ciudad de Lima* (1968) el versículo; además, hay una tendencia a alejarse de la musicalidad y una exploración en el tratamiento de temáticas de tipo cosmopolita. Por otro lado, los autores de la antología *El bosque de los huesos* lamentan más bien que el ya referido influjo anglosajón se asentara con fuerza recién en la segunda mitad del siglo XX, pues se advierte en sus reflexiones una tendencia a simpatizar con la modernización como prueba de una “evolución”, esto a partir de las diversas propuestas poéticas que plantea cada generación. Y si nos detenemos en la generación del 60, generación prolífica y diversa, nos daremos cuenta de que, a pesar de ser heterogénea, se gestó un desarrollo considerable:

Otros poetas que empezaron a publicar en esos años, como Javier Heraud (personaje hoy simbólico que murió como guerrillero en 1963), Marco Martos, **César Calvo**⁶, Julio Ortega, Raúl Bueno, Juan Ojeda, Arturo Corcuera, Reynaldo Naranjo, Carlos Henderson y Antonio Claros, no exploraron en la misma medida los registros del desenfado, pero de alguna manera participaron de esa ola de modernización poética con resultados notables en varios de sus libros (Zapata & Mazzoti, 1995, p. 15).

Para concluir, notamos que el coloquialismo en la poesía cobra un papel discutible. La tendencia al coloquialismo se debe a una “lógica de expansión populista”, ya que había una correspondencia entre la expresión y la simpatía por los proyectos políticos como la Revolución cubana, por ejemplo. Aunque esto no se dio de manera absoluta, pues poetas como Hinostroza expresan una exquisita contradicción: configura un desapego político, pero aún emplea ese llamado coloquialismo.

Finalmente podemos acotar que, según Zapata y Mazzoti, el tono épico sí se aprecia en la poesía de los sesenta debido a su entusiasmo político. El recurso épico se ajusta a la “poesía conversacional” y esta a su vez es “idónea” para la construcción de un imaginario desde donde se pueda plantear aspiraciones populistas o una “intelectualidad progresista”. Sin embargo, este proyecto no fue homogéneo ni continuo, ya que los poetas del 60 presentaron distintas propuestas poéticas debido a la madurez y evolución de cada uno ellos.

James Higgins (2006), en su libro *Hitos de la poesía peruana siglo XX*, repite

⁶ El resaltado es nuestro.

en cierta medida los mismos argumentos ya mencionados anteriormente en este apartado. Por ejemplo, indica que la guerra de Vietnam, la Revolución cubana y los movimientos de contracultura conforman la principal fuerza influyente en los poetas del 60. Asimismo, afirma el influjo ineludible de la poesía inglesa.

Lo que es cuestionable en su crítica es la afirmación de que la obra de la generación del 60 implica una ruptura con la generación precedente. Higgins enfatiza que esto se debe al fuerte influjo de la poesía anglosajona, en medio de un contexto de “apertura intelectual y política”. Es decir, lo anglosajón se arraigó tanto en la poesía de los 60 que el legado de la generación del 50 se disolvió por completo. Esta apreciación no es válida, por lo ya esbozado por Washington Delgado, López & O’ Hara y Camilo Fernández Cozman. Como hemos apreciado, no se trata de una lógica cancelatoria dentro de la poesía peruana, sino de la asimilación de nuevas formas poéticas recreadas de forma original.

1.2. Estudio de la obra poética de César Calvo por la crítica peruana

¿En qué sentido la convivencia de distintos proyectos poéticos en la generación del 60 se vincula con *Poemas bajo tierra* (1961) de César Calvo? Expliquemos en primer lugar el valioso rol de la diversidad en la poesía de los 60. Desde los primeros años de la década en cuestión se manifiesta la diversidad debido al influjo de la generación anterior y luego se asienta con la progresiva praxis de los recursos de la poesía anglosajona. Superficialmente, la diversidad es una

característica que “separa” e “independiza” a los poetas, pero en realidad contribuye al fortalecimiento de cada una de las partes de ese conjunto poético y por ende lo enriquece.

Por tanto, la diversidad de la poesía de los 60 legitima la aparición del primer poemario de Calvo, en el cual veremos el cultivo de una de las tendencias del 60: la vertiente hispanista. Para nuestra investigación revisamos tres versiones de *Poemas bajo tierra*: la primera edición publicada en el año 1961 por ediciones Cuadernos Trimestrales de Poesía con la cual se hizo acreedor al premio El Poeta Joven del Perú, que fue gestionado por Marco Antonio Corcuera; la publicación de la poesía completa del poeta en el año 1975 por el INC bajo el título *Pedestal para nadie*; y su obra reunida bajo el mismo título publicada en el año 2010 por la serie Taquicardia.

Tras deliberaciones conflictivas, hemos decidido apostar por la primera edición de *Poemas bajo tierra* (1961), que contiene treinta y nueve poemas en total. La causa principal de esta elección es que las otras versiones exhiben muchos cambios: poemas suprimidos, alteración de los versos, reemplazo de títulos. Los cambios demuestran una reiterada “conciencia estética” con el pasar de los años. Nosotros preferimos apelar a la primera edición para comprender el arte poética inicial y después poder dilucidar de manera ordenada las siguientes etapas del singular bardo César Calvo en futuras investigaciones.

Teniendo en cuenta la primera edición de *Poemas bajo tierra*, analizaremos su recepción por parte de la crítica especializada; sin embargo, ante la escasez de estudios rigurosos, cedemos a la recopilación de una crítica generalizada. Lo que veremos a continuación es el campo retórico⁷ de la obra calviana, es decir, la exigua producción crítica a la poesía de Calvo presente en prólogos, antologías, artículos de revistas literarias y entrevistas. El recurso del campo retórico nos permitirá encontrar influencias, temáticas y constantes en el registro poético de nuestro objeto de estudio.

1.2.1. Prólogos

En la primera reunión de la obra poética de César Calvo, editado por el Instituto Nacional de Cultura en 1975, Alberto Escobar escribió un prólogo titulado: “El vértigo de la palabra”. Este breve texto, en términos generales, nos permite entender la inseparable relación entre la literatura y la realidad social, alegando que en periodos de crisis y polarización la actividad creadora es aún más intensa. En cuanto a la poética calviana, este juicioso prólogo nos brinda algunos apuntes como las influencias del poeta. Escobar afirma que en la poesía de Calvo no solo se evidencia

⁷ Trataremos el campo retórico de la poesía calviana siguiendo los lineamientos teóricos que propone el estudioso Arduini (2000) en su obra *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Como entendemos, el campo retórico es un tejido cognoscitivo sobre la cual se construye un texto retórico que forma parte del hecho retórico. Esto implica, tanto el proceso de producción textual por parte del escritor como la recepción del público lector, de manera que el texto retórico existe, en sentido estricto, cuando este es activado en el proceso de comunicación. La recepción de la crítica forma parte del hecho retórico por ende, del campo retórico, ya que se encuentra dentro de lo que definimos como público lector, pero que posee una especificidad que la diferencia del resto, es un lector especializado.

la poesía peninsular, sino que también presenta la influencia de dos grandes poetas peruanos cuyos periodos creativos son anteriores al suyo:

Quizás no sea aventurado señalar que la aventura estilística de Juan Gonzalo Rose, visible luego en *Simple Canción* (Forma y Poesía. Lima, 1960) inspiró con su sencillez la actitud que paulatinamente asumen algunos de los nuevos escritores, y Calvo entre ellos. Así se explica cierto tono de afinidad con los poetas mayores de la promoción precedente, e inclusive, los ecos de giros retóricos del último Vallejo (“Tal vez me vino esta temprana”, “Mi padre llegó ayer”) (Calvo, 1975, p. 10).

Como apreciamos, el influjo de la generación del 50 es de importancia capital, del mismo modo la imagen de Vallejo, sobre todo en *Poemas bajo tierra* (1961). Tres aspectos destacan de dichos influjos: primero, la simplicidad; segundo, la musicalidad; y tercero, el ritmo y el léxico. Podemos rastrear, además, temáticas semejantes como la familia, lo cotidiano y la naturaleza. Se establece así un proceso de asimilación y de búsqueda/recreación al mismo tiempo en la poesía calviana, pues a pesar de ser *Poemas bajo tierra* el primer poemario de Calvo, según Alberto Escobar, ya notamos una voz en proceso de maduración.

En la última edición que recopila toda la obra poética de César Calvo (2010), el reconocido poeta Carlos Germán Belli le dedica un merecido prólogo que lleva por nombre: “César Calvo en su pedestal”. Lo que realiza Belli es un recuento de sus poemarios de manera breve pero tajante. Señala que los versos de Calvo desde un principio tenían en potencia mucho que ofrecer, es decir, se percibe una fuerza inspiradora única. Por tanto, Belli enarbola, como principal característica, esa natural presencia creativa en su obra:

Estas páginas del joven Calvo constituyen pues una óptima piedra de toque para sopesar la inspiración como fundamento del acto de creación poética, porque en su caso se registra un estímulo, como algo incesante a lo largo de los diversos poemarios, de modo azas e igualmente sencillo (Calvo, 2010, p. 7).

Otra característica que se resalta en este prólogo es el ritmo de sus versos, a tal punto que Belli aconseja leer en voz alta sus poemas. Y es que se evidencia un tono lírico, que se percibe armónicamente tanto en la lectura como en la audición, he allí la maestría de dichos versos. Belli, admirador de Calvo frente a estos argumentos, le confiere el don de tener la pluma juvenil, de ser un poeta cuyos versos no “permanecieron bajo tierra”, más bien todo lo contrario, le asigna a ellos una eterna juventud.

En la misma edición de la obra reunida de la poesía calviana (2010), encontramos otro agudo prólogo: “Entre pájaros y árboles”, de Ricardo González Vigil. Este peculiar texto ahonda sintéticamente en las distintas obras poéticas calvianas, desde *Poemas bajo tierra* hasta *Pedestal para nadie*, y propone dos aspectos: el primero es que la estancia del poeta peruano en una sola vertiente generacional es inconcebible debido a su evolución poética; y el segundo, enfatizar la funcionalidad de la atmósfera mortuoria y la inexorable lucha contra el tiempo en sus versos.

El primer aspecto se relaciona con el segundo y es el resultado de una ávida relectura de la obra completa de Calvo. En *Poemas bajo tierra* (1960), el crítico asevera que la sentida melancolía y alusiones a la muerte tan presentes desde el

poema inaugural “Aquel bello pariente de los pájaros” (su primer arte poética por excelencia), no gobiernan todo el poemario, pues también subyacen elementos vitalistas, solidarios y de compromiso en versos como: “para ser feliz, hablar de los países/ donde el hombre ha llegado a su altura”. El conflicto central en *Poemas bajo tierra* se debe a que el yo poético no anhela ser “poeta”, por ello oscila del ámbito mortuario-melancólico al vitalista-esperanzador, traslación que cobrará fuerza y sentido en los siguientes poemarios. Por tanto, el poeta asume su rol y hace hincapié en una suerte de “responsabilidad”⁸.

Respecto a *Ausencias y retardos* (1963), Gonzáles Vigil privilegia el elemento erótico como el idóneo desarticulador del repetitivo poderío de la muerte, cuyo cómplice inmediato es el tiempo. El mismo discurso provitalista, aunque de manera depurada, se registra en *El cetro de los jóvenes* (1967). El universo poético de este enaltece la “imagen simbólica del guerrillero”, en poemas como “Diario de campaña” o “Sábado de gloria”, y representa un gran salto cualitativo respecto a su primer poemario:

Repárese en que no quería tener nada que ver con la Poesía en la primera composición de *Poemas bajo tierra*, ya que ahí ser poeta era sentirse “bajo tierra”, lamentando la labor ominosa del Tiempo y de la Muerte (...) lo que ocurre es que ahora sus amigos guerrilleros se han inmolado por la Vida, no temiendo a la Muerte (...) (Calvo, 2010, p. 13).

⁸ Las menciones a lo político y social en *Poemas bajo tierra* (1961) son muy “tímidas” y “fugaces”. Sin embargo, son muestras primarias de la producción posterior y sirven como antecedentes de una de las máximas constantes: lo político. Es necesario también precisar la admiración e identificación de César Calvo con las gestas revolucionarias de la convulsa década del 60. Una mención clara es la conmovedora amistad entre César Calvo y Javier Heraud (poeta guerrillero) cristalizada en una obra compuesta alimón bajo el título de *Ensayo a dos voces* (1961).

El tinte revolucionario también se materializa en *Cancionario* (1967), pues vemos esencialmente una retahíla de poemas que cantan a la vida y al amor. Asimismo, se colectiviza la intención del locutor poético en aras de una visión universal. Por último, Gonzáles Vigil resalta el escepticismo y el “sentimiento de culpa” presentes en *Pedestal para nadie* (1970), como posturas adoptadas ante la vieja batalla contra el tiempo y la muerte.

Como analizamos en el primer apartado de este capítulo, muchos poetas de la generación del 60 no se adscribieron de modo permanente en una sola vertiente. Ricardo Gonzáles Vigil agrupa a los poetas César Calvo, Javier Heraud, Luis Hernández, Reynaldo Naranjo, Germán Carnero Roqué y Antonio Cisneros bajo la consigna de ser “líricos” en sus inicios y luego derivar en proyectos poéticos personales. Este virtual conjunto de poetas opta por dos caminos: la ruptura progresiva con la vertiente matriz hispánica-francesa (Luis Hernández y Antonio Cisneros adoptan la tradición inglesa como principal influjo) y la sutil vigencia de la vertiente hispánica en sus registros estilísticos sin oponerse a la adhesión y ejercicio de lo narrativo, lo reflexivo, lo coloquial (César Calvo, Javier Heraud Naranjo y Carnero Roqué).

1.2.2. Artículos y estudios críticos

Si un aspecto resalta en *Poemas bajo tierra* (1961), es su ligazón con la tradicional poesía en lengua castellana. Siguiendo por esta senda, el estudioso Dany Erick Cruz Guerrero nos propone un juicioso análisis de dos poemas

calvianos, “Nocturno de Vermont” y “Para Elsa, poco antes de partir...”⁹, cuyas raigambres métricas proceden del canon literario hispánico. Si bien ambos poemas no pertenecen estrictamente a la primera etapa de César Calvo (*Poemas bajo tierra*), la importancia de este estudio radica principalmente en la elaboración de un corpus crítico que nos ayude a trazar los influjos de la poética calviana.

El artículo de Cruz Guerrero se divide en tres partes. La primera parte aborda el tema de la métrica española siguiendo una pauta cronológica de los poetas más importantes dentro de la tradición castellana desde el siglo XIV hasta el siglo XX. Cruz Guerrero destaca la praxis poética de Jorge Manrique (otorga prestigio al verso octosílabo), Garcilaso de la Vega (introduce el verso endecasílabo en la poesía española), Luis de Góngora y Argote, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la cruz (la Décima musa), Rubén Darío (innova la lírica castellana a finales del siglo XIX) y César Vallejo (gran conocedor de la versificación hispánica). Cada poeta seleccionado ha ofrecido aportes significativos al canon literario, tornándolo complejo y rico en matices.

La segunda parte del artículo trata directamente la influencia de la tradición castellana en “Nocturno de Vermont” y “Para Elsa, poco antes de partir...”. El crítico Cruz Guerrero, para validar su argumentación, se basa en los comentarios

⁹ El poema “Nocturno de Vermont” pertenece al segundo poemario de César Calvo denominado *Ausencias y retardos* (1963). El poema extenso “Para Elsa, poco antes de partir...” (1971) no pertenece a ningún poemario, sencillamente se encuentra inserto en la obra poética completa de Calvo denominada *Pedestal para nadie* (1975).

autorizados de los estudiosos peruanos Marco Martos, Elio Vélez y Ricardo Gonzáles Vigil, confirmando el influjo hispánico en el poema epistolar “Nocturno de Vermont” en tres niveles: a nivel métrico, gracias a la identificación de versos clásicos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos¹⁰; a nivel estilístico, por el tratamiento lírico y refinado del lenguaje que emparenta a César Calvo con los poetas Garcilaso de la Vega y Rubén Darío; y finalmente a nivel temático, pues vincula la poesía calviana a las reconocidas poéticas de Jorge Manrique, Antonio Machado y Javier Heraud, por la recreación de la tradicional metáfora del río¹¹. Esta valiosa recreación, según Cruz Guerrero, se relaciona intencionalmente:

[...] con la poética garcilaseña del “bien perdido” y “el dulce lamentar”, para lo cual se sirve del tono epistolar, de la luna, del viento, del mar, símbolos estos que, a su vez, desde una “poética de atenuación” conducen a la más aguda desolación (2007, p.114).

Respecto al segundo poema analizado, “Para Elsa, poco antes de partir...”, Cruz Guerrero plantea, tras un análisis riguroso de la versificación, combinaciones de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Este poema también presenta, como el anterior, un universo poético epistolar, cuya matriz es el recurso del “bien perdido” que deriva en desolación por la irremediable ausencia de “Elsa” (figura femenina

¹⁰ La misma combinación de estos conocidos versos se puede hallar generalmente en *Poemas bajo tierra*. Confirmándose así la evidente continuidad en cuanto a la recepción y recreación de influencias hispánicas.

¹¹ El crítico Cruz Guerrero (2007) sugiere que la acepción más idónea para la interpretación del poema es vincular la palabra *Vermont* con un estado de la región nororiental de los Estados Unidos, cuyo principal río recibe la misma denominación.

que será abolida por la muerte). Es necesario acotar que lo singular de este poema, y lo que lo distingue de “Nocturno de Vermont”, es su alejamiento de la “atenuación”, pues se percibe una intensificación en las imágenes soledosas y de despedida.

Tras el análisis de los poemas “Nocturno de Vermont” y “Para Elsa, poco antes de partir...”, el crítico Cruz Guerrero señala como balance general el evidente influjo de la poesía castellana en la poesía calviana. Además, propone una reveladora relación entre escritura y soledad, que “parecen andar siempre juntas” en el texto. Se avizora un brindis entre poesía y vida, que acarrea a su vez en soledad y muerte, una vieja pendencia que se libra desde la época de *Poemas bajo tierra*.

1.2.3. Antologías

En el caso específico de las antologías, resalta una reciente selección de poemas de Calvo realizada por el Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas en el año 2012, a cargo del poeta y editor Omar Aramayo, que tiene por título *Poemas*. Omar Aramayo en esta selección elogia sinceramente al poeta y amigo entrañable, rescata sus mejores poemas y pasajes de su vida, como su famosa amistad con la cantante Chabuca Granda y los poetas de la generación del 50 y del 60: Calvo encarnaba la amistad como si fuera la mejor virtud del ser humano.

Aramayo, además, reitera que la historia y el tiempo como “buenos jueces” le han devuelto la real posición de gran poeta a Calvo. La crítica especializada prácticamente se dedicó a los poetas de influencia angloamericana, dejando en la

oscuridad a poetas de registros poéticos ajenos a la gran “ola intelectualista” de ese entonces. Por ejemplo, en esta selección veremos cuatro poemas de *Poemas bajo tierra* (1961): “Aquel bello pariente de los pájaros”, “Venid a ver el cuarto del poeta”, “Dan las campanas tu recuerdo en punto” y “Onomástico”. El primer poema seleccionado es el “arte poética” de César Calvo, razón por la que es el más antologado, aunque paradójicamente, sin ningún estudio crítico riguroso por parte de la comunidad letrada.

La última reflexión de Aramayo es digna de mención, ya que recalca el retorno de Calvo a la tradición y cosmogonía andina después de un largo periplo por diversos parajes cosmopolitas (Vermont, Paris, Auschwitz, entre otros). Es decir, según Aramayo, la poesía calviana en su etapa de madurez adquiere un matiz propiamente quechua, ancestral y popular al insertar en su proyecto poético: “los mitos de creación, al habla popular, a la voz singular de la tierra, el aliento autóctono (...)” (Calvo, 2012, p. 12). Esta notable versatilidad y capacidad creadora como consecuencia de su “búsqueda personal” lo llevó a incursionar poéticamente en el universo narrativo, gestando la novela *Las tres mitades de Ino Moxo*, pues el mismo Calvo diría sabiamente que su narrativa es otra “forma de poesía”.

Otra mención importante sobre la poesía de Calvo se da en la antología *Nueva poesía peruana* del poeta y crítico Augusto Tamayo Vargas (1970), donde resalta la gracia e intimidad lírica de sus dos primeros poemarios (*Poemas bajo tierra* y *Ausencias y retardos*) y la composición de poemas musicales con el poeta

Reynaldo Naranjo (*Poemas y canciones*). Tomando como eje la exquisita lectura de estos poemarios, Tamayo Vargas reflexiona y confirma la ligazón de Calvo con los poetas de la generación anterior y con César Vallejo, denominándolos en conjunto “los poetas de la confianza cálida” (1970, p. 28). Esta sentencia es esclarecedora, ya que poetas como Heraud, Vallejo y Rose confiesan un “arte poética” en sus obras, puesto que dejan un poco de “ellos mismos” en sus propios procesos creativos. Calvo sigue la misma senda: en su poema inicial de *Poemas bajo tierra*, nos confiesa líricamente su poética como punto de inicio de un conflicto que lo acompañará hasta en sus obras últimas.

Luego de dos décadas significativas, Augusto Tamayo Vargas publica *Literatura peruana* (1992), que es una versión reactualizada de *Nueva poesía peruana* (1970), ya que cuenta con la inserción de novedosas apreciaciones del autor debido a la ingente producción de los poetas ya tratados. En el caso de la poesía calviana se plantea atinadamente el término “sensual”. La atmósfera sensual aparece en *Poemas bajo tierra*, se intensifica en *Ausencias y retardos* y se atenúa estratégicamente en *Pedestal para nadie*. Tamayo nos ofrece a un Calvo romántico de principio a fin, sensual y dado a confesiones sin pudor.

1.2.4. Entrevistas

Washington Delgado nos confiesa su admiración a Calvo en una sentida entrevista denominada “Un juglar de nuestros días” en la Revista *Martín*. Tras referirse de manera panorámica y reflexiva sobre la generación del 50 y del 60,

Delgado distingue a Calvo de los de su generación por ser “demasiado vital” en un medio que tiende a ser intelectualista (Rodolfo Hinojosa, por ejemplo), pues es un ente que respira, camina, solloza, da imprecaciones, pero, sobre todo, que vive. En esta entrevista, Delgado menciona la singular clasificación que Pablo Guevara hacía al referirse a los poetas, quien los dividía en juglares y clérigos:

Un clérigo es Sologuren, Calvo sería un juglar. Calvo está dentro de la poesía juglaresca, parte de algo vital, no viene su poesía del estudio o el recogimiento. Recordando la poesía española, Federico García Lorca sería un claro ejemplo de poeta juglar (2001, p.18).

Como vemos, el juglar se acerca a la vida de manera no intelectual. En el caso de Calvo, recurriendo al ritmo, a lo coloquial, a lo musical. Ante la reflexiva mirada de Delgado, Calvo puede ser un poeta coloquial y popular, pero a la vez refinado.

Un punto aparte merecen las disquisiciones de Delgado en torno a las experiencias personales del poeta y su proyección en la obra. Y es que el acto de escribir se traduce como el acto de vivir. Calvo posee una gracia para retratar en sus poemas vivencias personales con un tono musical, que lo diferencia de poetas como Marcos Martos o Antonio Cisneros.

Otro punto a favor que destaca Delgado es el tono sentimentalista que no abandona Calvo a pesar de la época (convivencia de tendencias heterogéneas y

propuestas poéticas disímiles). Este sentimentalismo es una real y mutua correspondencia con el vitalismo que practicaba, decisión que, según Delgado, recuerda a Vallejo:

Hay que entender por otro lado que a veces se renuncia al sentimentalismo. La vanguardia renuncio al sentimentalismo, allí está como prueba la aventura surrealista, el creacionismo de Huidobro, el ultraísmo, la poesía de Borges de ese entonces. Nada de sentimentalismo. La emoción debe ser puramente una emoción poética. Y sino veamos el caso de Vallejo y la vanguardia... (2001, p.19).

El puente que avizora el crítico Delgado entre Calvo y Rose concuerda con los planteamientos de Alberto Escobar. Y es que ese derroche de ternura en Rose también lo encontramos en los universos representados por Calvo: la familia, la imagen femenina, los viajes, el adolescente, etc. Luego, a punto de concluir la entrevista, Delgado sentencia que no sería nada extraño que los jóvenes poetas de las venideras generaciones sufran el bello y tierno influjo de César Calvo.

Por otro parte, para ahondar en los pensamientos del autor de *Poemas bajo tierra*, es muy esclarecedora la entrevista de Roland Forgues (1988), publicada en el libro *Palabra viva: hablan los poetas*. La magia y locuacidad del diálogo que entabla Calvo con Forgues no se presta a meras sistematizaciones; sin embargo, con el único propósito de hallar constantes y temáticas en este discurso, trataremos de ordenar las múltiples referencias del mismo en tres perspectivas.

La primera se refiere a la poderosa manifestación y admiración hacia la vida por parte de Calvo. El entrevistador Roland Forgues acentúa la prolija producción literaria del poeta y por ende su desbordante amor por la escritura, pero, sobre todo, por la vida, como lo explica el propio Calvo sin vacilaciones en la siguiente cita: “Un gran amor por la escritura, no; sino un gran amor por la vida. Más que escritor, me considero vividor” (Forgues, 1988, p. 202). La escritura es el reposo ideal ante tanto “empacho” de vida. Ahora, este “reposo” no implica paz o calma absoluta, pues la vida que se asienta es tan intensa que es posible la fiel recreación interna sumada al depuramiento de una técnica. Por ello, la escritura de César Calvo es la “representación más vital” de todos sus sufrimientos.

La segunda perspectiva se enfrasca en la imagen de Calvo como guerrillero. Recordemos que desde su primer poemario hasta el último se exhibe gradualmente una apuesta por las luchas y reivindicaciones sociales. El gran poeta Enrique Verástegui no en vano declaró que la generación del 60 padecía del llamado “sentimiento de culpa” y la generación del 70, en cambio, no. Calvo, un hombre de gran sensibilidad, se autodenomina “colaborador de los guerrilleros” y trasladó este rol con su consecuente angustia a su poesía casi naturalmente. Un gran ejemplo de ello es su poema “Diario de campaña”. La postura política y social, siguiendo la primera perspectiva comentada en líneas anteriores, brota en la escritura de Calvo como respuesta y expresión de una época polarizada y convulsa. El poeta recuerda las palabras de su amigo Juan Pablo Chang, y es claro el alumbramiento de la vida en medio de un paisaje mortuario:

[...] esa época era como gran abismo y no había puente posible para pasar de un borde a otro y tal vez el único puente iba a ser si llenásemos con nuestros cadáveres el abismo para que otros puedan pasar sobre nosotros (Forgues, 1988, p. 203).

La última perspectiva trata sobre la novela *Las tres mitades de Ino Moxo*, inspirada en un “viaje interior” luego de la ingesta de la droga sagrada selvática denominada “ayawaskha”. ¿Cómo se vincularía esta novela de Calvo con su primer poemario? Esta obra también se caracteriza por ser presentar un tratamiento del tiempo, aunque muy distinto y experimental del que veremos en *Poemas bajo tierra*: la visión del tiempo circular a través de “tres orillas” (metáfora que los brujos reiteran en Ino Moxo al explicar lo temporal). En ese sentido, se aleja de la perspectiva occidental del tiempo y trabaja una cosmovisión ancestral. Calvo, en sus últimos escritos, emplea recursos más oriundos, originales y complejos (poemas quechuas, alusiones selváticas, etc.), lo cual se debe a un proceso creativo cuyo punto de inicio es *Poemas bajo tierra*.

1.3. Balance

Luego de realizar un balance general de los aportes críticos de los textos revisados, podemos extraer las siguientes observaciones. Empecemos por la obra poética de la generación del 60, análisis importante debido a que es el marco de producción y manifestación de *Poemas bajo tierra*.

En suma, es de gran importancia para la poesía de los años sesenta la influencia del contexto histórico-social-cultural. Existe, pues, la asimilación de varios discursos culturales como los movimientos de contracultura, el marxismo y la sociología principalmente. Las influencias culturales, científicas y sociales se manifiestan no solo temáticamente en el poema, sino también formalmente, como bien lo demuestra Cozman cuando analiza el papel de la síntesis, las citas culturales, la narratividad y la oralidad de la poesía del 60.

La generación del 60 se caracteriza por la diversidad, pues presenta distintas líneas o tendencias poéticas que responden a una forma particular de concebir la poesía. Como lo confirman los estudiosos Washington Delgado, López & O'Hara, Camilo Fernández Cozman, Oscar Araujo León y Miguel Ángel Zapata & José Antonio Mazzotti.

Entre las distintas vertientes poéticas presentes en la poesía de los 60 sobresalen claramente dos: la anglosajona y la hispánica. Y así como en la generación anterior se dieron casos de poetas que fusionaron las vertientes pura y social (Pablo Guevara y Carlos German Belli), lo mismo se experimenta en la generación del 60. Es decir, las dos vertientes propuestas para la poesía de los 60 no encasillan a los creadores, ya que ellos no suelen ser de una sola vertiente debido a su afán creativo. Por ejemplo, los poetas Antonio Cisneros y César Calvo en sus primeros poemarios rozan con la tradición hispanista para luego devenir en otras poéticas, recursos e influencias.

Para concluir, es necesario sentenciar que si bien la generación del 60 esboza diferentes tendencias poéticas, existe un modo particular del quehacer poético que involucra a toda la generación: es un **rasgo de compromiso** ante lo histórico, lo social y lo político, que va estableciéndose a lo largo del proceso creativo de la mayoría de los poetas. Este “rasgo unificador” no sobresale en el inicio de la generación, sino tras las primeras publicaciones, y termina fomentando aún más la diversidad: los poetas ostentan una postura histórica y esta provoca la aparición de verdaderos aportes a la literatura peruana. El uso magistral de la ironía como arma reflexiva y crítica de Antonio Cisneros es un buen ejemplo. Lamentablemente, los poetas Javier Heraud, Luis Hernández y Juan Ojeda desaparecen del escenario literario de manera súbita por sus prematuras muertes; sin embargo, es indudable que dejaron un legado importante al canon literario peruano.

Respecto al balance sobre el campo retórico de la poética calviana, debemos empezar precisando que los lectores especializados no han desarrollado hasta la actualidad un corpus crítico. Esto se debe a la predilección por parte de la crítica peruana de abordar la vertiente más representativa del 60. Nos referimos a la angloamericana, representada habitualmente por Rodolfo Hinostroza y Antonio Cisneros. Prueba de ello es la inexistencia de una tesis de investigación que trate alguna de las obras de César Calvo.

Entre las escasas críticas sobre la poesía de Calvo, rescatamos las reflexiones de Araujo León y Ricardo González Vigil. Ambos mencionan que la poesía calviana

ha evolucionado desde un tono sentimental hasta un tono social. Prueba de ello es la presentación de un discurso vitalista y de reivindicación social desde su primer poemario, características que se desarrollan de manera soterrada y que cobran forma en *El cetro de los jóvenes* (1967), donde el poeta enaltece de manera explícita la “imagen simbólica del guerrillero” (en poemas como “Diario de campaña” o “Sábado de gloria”).

Respecto a nuestro objeto de estudio, *Poemas bajo tierra*, la comunidad letrada ha planteado la importancia del influjo de la generación del 50, la imagen de Vallejo y la vertiente hispanista, así como también tres características puntuales: la simplicidad, la musicalidad y el tono lírico.

Tomando en cuenta nuestro tema de investigación, Ricardo Gonzales Vigil es el único que menciona, a grandes rasgos, la temporalidad en complicidad con la muerte como dos constantes en *Poemas bajo tierra*. Enfatiza que, a pesar de la presencia de estas dos poderosas figuras, subyace un tratamiento vitalista. Esta sentencia coincide con los planteamientos de Washington Delgado, estableciéndose así una relación entre poesía y vida en la poesía calviana: Calvo se distingue de los de su generación por ser “vital” en un medio que tiende a ser intelectualista.

Para concluir este balance enfatizamos que la poesía calviana traza un proceso que va de lo cosmopolita (influjo hispánicos, poesía coloquial, etc.) a lo

local (explora con poemas en quechua, mitos andinos y menciones amazónicas). De este modo, se avizora una evolución poética desde un tono sentimental a un tono social, cuyo punto de inicio es *Poemas bajo tierra*: primer asidero para el germen social y el discurso vitalista que demostraremos con el análisis del tópico del tiempo en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO II

LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN *POEMAS BAJO TIERRA*

En el poemario *Poemas bajo tierra* (1961) se aprecia un recurrente empleo del tópico de la temporalidad en los treinta y nueve poemas que lo conforman. La intrincada configuración del tiempo es capital en este primer poemario, ya que convalida la estructura, las temáticas y el estilo. Por ello, para sentar las bases de nuestra investigación, trabajaremos con las propuestas de tres estudiosos que han analizado el tema del tiempo desde sus propias perspectivas y ámbitos intelectuales: Immanuel Kant, Roland Barthes y Paul Ricoeur.

Las reflexiones del filósofo Immanuel Kant (*Crítica de la razón pura*) sobre el tratamiento de la temporalidad serán nuestro punto de entrada al tema en cuestión. Luego nos acogemos a los planteamientos de Roland Barthes (“Introducción al análisis estructural de los relatos”), quién analiza magistralmente la temporalidad en la narrativa. Para concluir, extraeremos de los estudios de Paul Ricoeur (*Tiempo y narración*) las categorías “tiempo monumental” y “tiempo interno”. Como apreciamos, la elección de propuestas responde a un esquema que va de lo general a lo particular, en el cual la propuesta de Barthes es el puente idóneo entre la ingeniosa reflexión kantiana y las acertadas categorías de Ricoeur.

2.1. Marco teórico

2.1.1. Immanuel Kant: La relación sujeto-tiempo

El reconocido filósofo Immanuel Kant (2009) en *Crítica de la razón pura* nos plantea una peculiar concepción sobre el tiempo en el apartado que corresponde a la estética trascendental. Si bien nos centraremos en su visión del tiempo, primero presentaremos sus principales reflexiones, que nos servirán como marco necesario, para luego abordar el tema de la temporalidad.

Según Immanuel Kant, se pueden distinguir dos fuentes del conocimiento: la sensibilidad (intuición) y el entendimiento. Para la presente investigación nos interesa el estudio de la primera fuente, denominada también “estética trascendental”, que se encarga del estudio de todos los principios de la sensibilidad *a priori*, en especial de dos importantes principios: el espacio y **el tiempo**.

Es necesario destacar que para Kant el conocimiento desde la perspectiva sensible es de naturaleza intuitiva y esta a su vez puede ser empírica y pura, pues es posible distinguir entre la forma y la materia del fenómeno. Es decir, la materia remite a la sensación, mientras que la forma es el medio por el cual se organiza la diversidad del fenómeno. Por lo tanto, el espacio y el tiempo son formas puras debido a que no contienen nada de sensación y más bien se ocupan de ordenar lo diverso. Tras estas disquisiciones, Kant explica que el espacio es la forma *a priori*

de los fenómenos externos y el tiempo es la forma *a priori* de los fenómenos internos (estados anímicos).

Para abordar sistemáticamente el tema del tiempo, Kant propone una exposición metafísica y trascendental, tomando en consideración el carácter fenoménico del conocimiento sensible.

La primera exposición del tiempo es la metafísica y solamente trata lo que el tiempo contiene *a priori*, es decir, es absolutamente independiente de la experiencia. Kant afirma que “el tiempo no es un concepto empírico que se haya extraído de alguna experiencia” (2009, A31). El tiempo no proviene de la experiencia, pues nadie tiene experiencia del mismo en su totalidad. Esto se debe a que el tiempo no existe en “sí mismo”, sino que es una condición subjetiva necesaria *a priori* que nos ayuda a intuir nuestros estados internos y externos: “El tiempo es una representación necesaria que nos sirve de fundamento a todas las intuiciones” (Kant, 2009, A 31). Solo en el tiempo es posible la realidad de los fenómenos; pueden desaparecer estos, pero el tiempo no puede anularse.

El tiempo es la base *a priori* de la coexistencia (simultaneidad) y la sucesión (existencia en tiempos diferentes) de fenómenos tanto internos como externos. Estas relaciones temporales no se pueden colegir de la experiencia, sino se suponen a partir del concepto tiempo. Kant señala también que “el tiempo no es un concepto discursivo, o como se dice, universal, sino una forma pura de la intuición

sensible” (2009, A32). Por tanto, si consideramos que el tiempo reside en la sensibilidad del hombre, los objetos empíricos que se dan en el tiempo son solo fenómenos: lo que únicamente se conoce es el modo de conocer los objetos (fenómenos) y no lo que estos sean en sí mismos.

Como observamos, para Kant el tiempo es una forma pura de nuestra sensibilidad que solo puede existir en la psique humana, es decir, la existencia del tiempo se debe gracias a la relación **sujeto-tiempo**. Si no tenemos en cuenta al tiempo, no podemos conocer o representar un objeto; es, pues, un punto de referencia inevitable: el espacio y el tiempo no son realidades independientes del sujeto cognoscente.

En cuanto a la segunda exposición, la trascendental, Kant afirma que el tiempo es la condición subjetiva bajo la cual pueden tener lugar en nosotros todas las intuiciones: el sujeto cognoscente es la sede del tiempo. Esta importante relación permite la existencia de las intuiciones externas (aprehensión de los objetos externos) y las intuiciones internas (aprehensión de nuestros estados anímicos). Por ende, debido a que el tiempo es una condición subjetiva se pueden relacionar temporalmente las representaciones existentes en nuestro estado interior.

Kant también destaca la realidad empírica del tiempo, es decir, el tiempo presenta una validez objetiva cuando el sujeto considera a los fenómenos como objetos de sus sentidos, y es subjetiva cuando el sujeto lo representa (intuición).

Por ello, el tiempo, aparte de ser condición subjetiva, es también la base objetiva de todas nuestras representaciones (internas y externas): podemos imaginarnos un tiempo sin objetos, pero es imposible imaginarnos objetos representados sin un tiempo. Sale a relucir nuevamente la premisa de que el tiempo es inexistente al margen del sujeto: es, sin lugar a dudas, una condición subjetiva humana.

Finalmente, ¿de qué manera las reflexiones de Immanuel Kant se relacionan con el poemario *Poemas bajo tierra*? La lectura kantiana nos ayuda a establecer dos aspectos. El primero, la inquebrantable relación del sujeto cognoscente con el tiempo; en efecto, el tiempo habita en el yo poético y esta relación se ampara en el carácter fenoménico del conocimiento sensible. El segundo, es la reflexión sobre la existencia de un tiempo interno, pues Kant concibe el tiempo como la forma *a priori* de nuestros fenómenos internos (estados anímicos). Tomemos en cuenta que estas dos afirmaciones kantianas son el punto de entrada para el estudio de *Poemas bajo tierra*.

2.1.2. Roland Barthes: el papel de la temporalidad en el texto

Tras los planteamientos de Kant sobre la irreductible relación sujeto–tiempo y el llamado tiempo interno, pasaremos a las reflexiones de Roland Barthes (1974) en su estudio “Introducción al análisis estructural de los relatos”, que pertenece al libro *Análisis estructural del relato*, donde cavila sobre la temporalidad en la narrativa a

partir del análisis estructural de relatos (modelo lingüístico). Sus acertadas apreciaciones nos permitirán un acercamiento más concienzudo a nuestro objeto de estudio.

Según Barthes, se debe tener en cuenta que el “tiempo cronológico” no es el mismo “tiempo” que apreciamos en el texto. Se observa un proceso interesante, pues el tiempo como lo conciben los científicos o Immanuel Kant (el tiempo como forma pura de nuestra sensibilidad) no existe dentro de la lógica del relato. El tiempo sumergido en el relato es “otro tiempo” y su importancia radica en que cumple una función específica: ser parte de la estructura-sistema al crear una “ilusión temporal”. ¿Y cómo esa ilusión temporal se sostiene a lo largo del texto? Según Barthes, se sostiene gracias a la estructura del lenguaje, ya que todo relato genera una “sensación del tiempo”. En suma, se rescatan tres ideas principales:

1. La estructura del relato produce un tiempo que sigue la lógica del texto. Por lo tanto, este tiempo es un elemento más dentro del sistema-discurso.
2. Se postula la superioridad de lo lógico (tiempo del relato) ante lo cronológico (tiempo fuera del relato).
3. Se enfatiza la autonomía del relato, debido a la exaltación de un sistema propio que luego conllevará a la construcción de un sistema autoreferencial.

En el campo de la literatura (sistemas narrativos-poéticos) se pueden plantear distintas temporalidades, pero ninguna de estas corresponde directamente con el tiempo cronológico. Dichas temporalidades autónomas se basan en el tiempo cronológico, pero no permiten la intromisión o influjo excesivo de sus sistemas (sociales, económicos, políticos) en el texto, ya que este último plantea su propio sistema. No nos sorprenda percibir un *tiempo cronológico fuera del relato* y un *tiempo cronológico dentro del texto* hecho a imagen y semejanza del primero, pero de naturaleza distinta.

En síntesis, vemos que las reflexiones de Roland Barthes nos ayudan a colocar hitos o fronteras en nuestro análisis, ya que trataremos distintas temporalidades que son verdaderos sistemas propios que se vinculan de manera intencional. Nosotros, para trabajar el tópico del tiempo en *Poemas bajo tierra*, emplearemos estratégicamente el **tiempo cronológico textual**.

2.1.3. Paul Ricoeur: tiempo monumental y tiempo interno

El estudioso Paul Ricoeur (2008) ha realizado una investigación sumamente rigurosa sobre el tiempo, y prueba de ello es su texto *Tiempo y narración (Tomo II). Configuración del tiempo en el relato de ficción*, en el que trata las metamorfosis de la trama, las restricciones semióticas de la narratividad, los juegos con el tiempo y la experiencia ficticia del tiempo.

En nuestra investigación trabajaremos con el último apartado de este gran texto, aquel que se refiere a la experiencia temporal en el texto. Sobre ello, Paul Ricoeur afirma que “[...] la confrontación del mundo del texto con el mundo del lector hará oscilar el problema de la configuración narrativa hacia el de la refiguración del tiempo por la narración” (2008, p. 533).

Si bien Barthes privilegia la construcción y la autonomía de un sistema autoreferencial, Ricoeur también enaltece dicha autonomía textual, con la condición de que sea a partir de una relación necesaria entre el sistema interno con el sistema externo. La independencia textual es dable a partir de que “la experiencia de ficción” cumple la función de proyectar el texto sin contradecir la configuración interna textual. Por lo tanto, la visión de apertura del texto literario no se confronta con la de clausura, sino que se complementan, pues todo parte de la lógica del texto, se proyecta y retorna a él. Dicha independencia puede traducirse incluso, según Ricoeur, como trascendencia esencial del texto. Ahora bien, ambos estudiosos sí concuerdan, al menos tácitamente, en el poderío de la lógica y sistematicidad del texto.

Por otro lado, lo más destacable de este último apartado de la obra de Ricoeur es la investigación y el análisis de la experiencia ficticia del tiempo a través de tres novelas egregias: *La señora Dalloway*, *La montaña mágica* y *En busca del tiempo perdido*. Novelas catalogadas como temporales y cuyas estructuras narrativas ofrecen un abanico de experiencias temporales por parte de cada uno de los

personajes. Y para una mejor comprensión de estas, Ricoeur nos plantea un criterio de apertura: como el texto literario es capaz de producir creativamente distintas temporalidades, entonces debemos tener en cuenta la aparición de variadas experiencias temporales.

De las tres novelas que analiza Ricoeur, nosotros nos abocaremos a *La señora Dalloway*, magistral novela de Virginia Woolf. ¿Cuál es la intención de esta elección discursiva? El motivo principal es el tratamiento de dos categorías que aplicaremos al análisis de *Poemas bajo tierra*: **el tiempo monumental y el tiempo interno**. Si bien Paul Ricoeur menciona el tiempo mortal en lugar del tiempo interno, nosotros preferimos la denominación de “interno” debido a las reflexiones ya citadas de Kant y porque se ajusta mejor a nuestro posterior análisis de los poemas de Calvo. A continuación, trataremos las mencionadas categorías y a la vez rescataremos el análisis de Ricoeur sobre la novela en cuestión, con el objetivo de aclarar las nociones de temporalidad textual y relacionarlas con nuestro objeto de estudio.

Empecemos por analizar el aspecto de la estructura. Según Ricoeur, la configuración narrativa de *La señora Dalloway* sirve de soporte a la experiencia que los personajes tienen del tiempo en el texto. De igual manera la configuración poética (aspectos formales y estilísticos) de *Poemas bajo tierra*, sirve de soporte a la experiencia que el locutor personaje tiene del tiempo, con la consecuente afloración de relaciones contradictorias: vida-muerte, ausencia-presencia, entre otros.

En cuanto a la técnica, Ricoeur señala que la enigmática escritora Virginia Woolf empleaba el recurso tunnelling process, que quiere decir “proceso de construcción de túneles”. Se trata de narrar estratégicamente el pasado a intervalos, cuando se necesita. Los personajes de Woolf son como “cavernas” o “túneles” que en un momento determinado aparecen a la luz en el presente. En esta novela la alternancia entre acción y recuerdo va de lo superficial a lo profundo, en ese sentido, se le da más énfasis al **tratamiento del pasado**.

El tunnelling process ayuda a la reconstrucción de forma implícita del estado interno de los personajes principales, Clarissa y Septimus, generándose una interesante densidad psicológica. Coincidimos con Ricoeur en este aspecto psicológico y por ello decidimos emplear el llamado tiempo interno, que, en términos generales, es el tiempo de la conciencia, de la psicología del personaje ligada al pasado, de los estados anímicos internos según Kant.

Si tomamos en consideración el “tiempo interno”, veremos en *La señora Dalloway* el surgimiento de discursos interiores que, según Ricoeur, intensifican y expresan el latente vínculo entre el personaje y su pasado:

Estas largas secuencias de pensamientos silenciosos -o, lo que viene a ser lo mismo, de discursos interiores- no constituyen solo retrocesos, que paradójicamente, hacen progresar el tiempo narrado retardándolo, sino que ahondan desde dentro el instante del acontecimiento del recuerdo y amplifican desde el interior los momentos del tiempo narrado, del tal modo que el intervalo total de la narración, pese a su

relativa brevedad, aparece cargado de una inmensidad implicada (2008, p. 538).

Es notable en esta cita la alusión de la carga psicológica y la intensificación del recuerdo a través de un proceso evocador que altera y complejiza el perfil psicológico de los personajes y, por ende, de la novela entera. Estas precisiones también se manifiestan en *Poemas bajo tierra*, mediante la presencia de un locutor personaje (yo poético) en todos los poemas como un ser terriblemente evocador.

Siguiendo este orden de ideas, es oportuno preguntarnos: ¿Cómo podemos denominar ese tiempo que es capaz de causar padecimiento en la psicología de los personajes? ¿Qué tipo de tiempo puede entrar en conflicto con los tiempos internos (discursos internos) de los personajes de *La señora Dalloway*? Ricoeur magistralmente lo denomina **tiempo monumental**:

Esta historia monumental, a su vez segrega, lo que me atreveré a llamar un *tiempo monumental*, del que el cronológico no es más que la expresión audible; de este tiempo monumental derivan las figuras de Autoridad y Poder que constituyen el contrapunto del tiempo vivo, respectivamente vivido por Clarisa y por Septimus, de ese tiempo que, por la fuerza del rigor, conducirá al último al suicidio, y por la de la altivez, impulsará a la primera a hacerle frente.” (2008, p. 543).

Como vemos en la cita, el tiempo monumental deriva del tiempo cronológico u oficial y se caracteriza por presentar figuras de autoridad y poder, cuya funcionalidad es causar alteraciones en el *tiempo interno* de cada personaje. ¿Cuál es la raíz de estas alteraciones que conllevan sufrimientos o crisis internas en los personajes? Se debe a que el tiempo interno no está en armonía con el tiempo monumental, es decir, no se deja subyugar ante las figuras autoritarias, y como respuesta veremos un estado de crisis permanente. En *La señora Dalloway* el personaje Septimus se libera de la crisis a través de la muerte (suicidio), mientras que Clarissa decide afrontarla y llegar a una tregua, optando por la vida.

Aplicando las categorías temporales señaladas por Ricoeur en *La señora Dalloway*, podemos afirmar que en *Poemas bajo tierra* dichas temporalidades surgen a partir de la propia lógica del texto y que estas al relacionarse entran en conflicto. El tiempo interno y el tiempo monumental en el universo poético calviano no están en armonía, a pesar de que el primero se desprende del segundo: el tiempo monumental recae sobre el tiempo interno del locutor personaje y, en lugar de darle fluidez y continuidad, genera sufrimiento y caos. Esta crisis es el resultado de la particular naturaleza del locutor personaje (yo poético), que no puede lidiar con su crisis.

En conclusión, nos encontramos ante la imagen de un tiempo interno caótico e irregular que entra en conflicto con un tiempo monumental regular y autoritario.

Para culminar, es idóneo recordar los aportes de Roland Barthes en cuanto a las “fronteras”, pues ahora son realmente nítidas debido a las conceptualizaciones de las categorías temporales. En este sentido, veremos en *Poemas bajo tierra* tres temporalidades: el tiempo cronológico textual, el tiempo monumental (“la ilusión del anterior”) y el tiempo interno (derivación de dicha “ilusión”); sin olvidarnos de que el tiempo cronológico textual (que contiene a las otras dos temporalidades) produce también una ilusión temporal cuyo referente, aislado pero vigente, está fuera del texto.

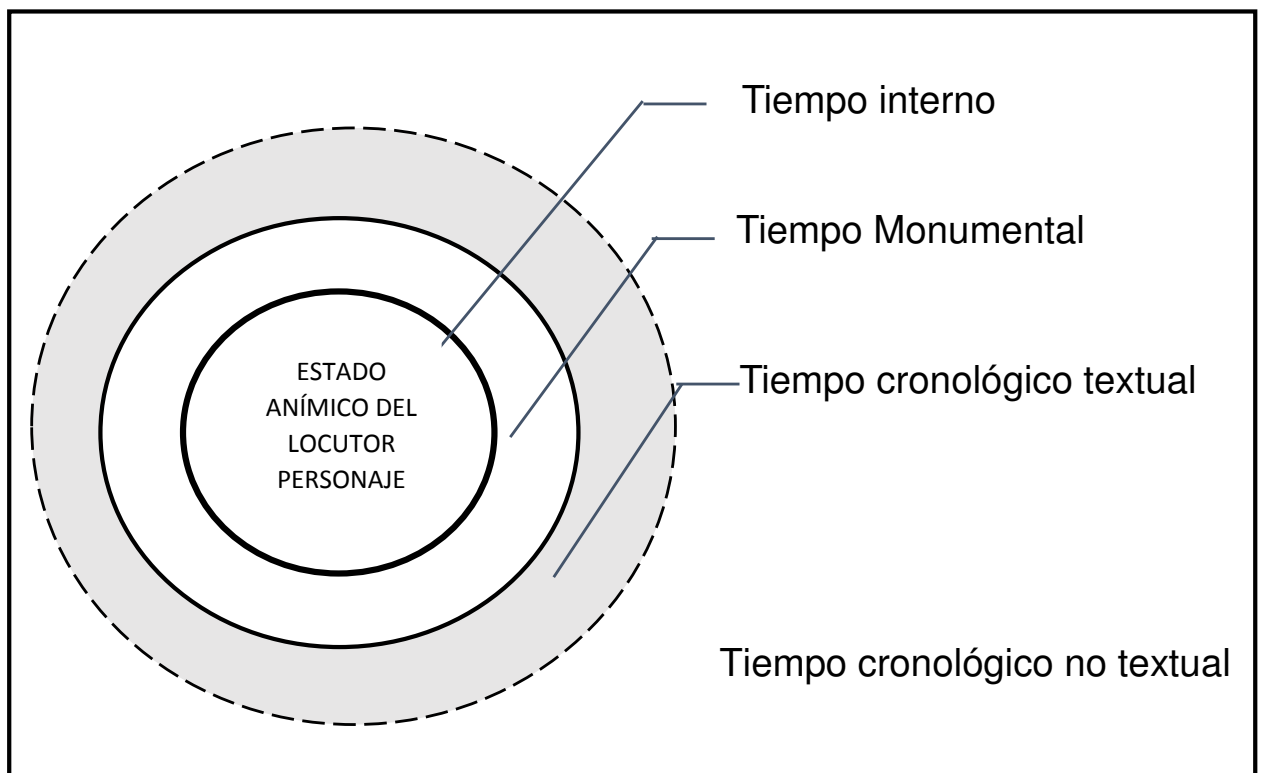


Fig. 1. El estado anímico del locutor personaje es la base de las relaciones temporales.

Luego de recoger las reflexiones de Kant, podemos deducir que el punto de partida de las relaciones temporales se encuentra en la psicología del personaje (tiempo interno), que al entrar en conflicto con las figuras de poder (tiempo monumental) provoca una relación irregular en un cuadro general dominado por un referente (tiempo cronológico textual). Como observamos, a pesar del conflicto latente, las tres temporalidades se interconectan y se relacionan inmersas en una lógica básica: **el estado anímico del locutor personaje**.

2.2. Marco metodológico

Luego de analizar los valiosos aportes de los estudiosos Kant, Barthes y Ricoeur, pasaremos a establecer nuestro marco metodológico basándonos en los aportes de la Retórica general textual. Nos referimos específicamente a la propuesta de los campos figurativos y las metáforas orientacionales, ontológicas y estructurales. Cabe mencionar los dos textos principales que trabajaremos: *Prolegómenos para una teoría general de las figuras* de Stefano Arduini (2000) y *Metáforas de la vida cotidiana* de Lakoff y Johnson (2000).

¿Por qué recurrimos al análisis de las figuras retóricas? Arduini considera que el origen de la figura se da por medio de intersecciones, inclusiones, contigüidades, antítesis y supresión de áreas conceptuales, avasallando así el concepto de la figura retórica como adorno gratuito y resaltando sus dotes de tipo cognitivo.

En ese sentido, toda figura tiene la capacidad de transmitir conocimiento. Y es que el horizonte de las figuras incluye la forma en que captamos el mundo hasta el punto de organizar nuestros pensamientos, configurándose así una dimensión antropológica de por sí fascinante:

[...] las figuras y los tropos no son elaboración de un nivel neutro – como para Gorgias- se sitúan en el origen del lenguaje mismo. Son, pues, los medios que construyen una visión del mundo y determinan su pensabilidad (Arduini, 2000, p. 80).

Para concluir este bosquejo introductorio e iniciar con el análisis de los poemas seleccionados, debemos precisar que el campo figurativo se materializa a partir de las figuras. Por ello se proponen seis campos figurativos: la sinécdoque, la antítesis, la elipsis, la metonimia, la metáfora y la repetición.

2.3. La conflictiva relación entre el tiempo interno y el tiempo monumental en

Poemas bajo tierra

Nos centraremos en la configuración del tópico temporal en *Poemas bajo tierra* (1961) de César Calvo a partir de la segmentación de poemas seleccionados (siguiendo un criterio temático), para luego analizar la presencia de los interlocutores, las metáforas orientacionales y ontológicas, los campos figurativos y la cosmovisión.

En *Poemas bajo tierra* se aprecia lo que Ricardo Gonzáles Vigil denomina “clima de conflicto”¹², el cual se manifiesta a través de un proceso que presenta tres momentos. El primer momento lo denominaremos “origen de la crisis”, pues expone la causa del padecimiento del locutor personaje (yo poético). Veremos una queja por parte del aprendiz de poeta ante la revelación de la Poesía: la presencia intensificada de la vida trae consigo una atmósfera de muerte (poema “Aquel bello pariente de los pájaros”).

El segundo momento, denominado “asentamiento de la crisis y señales de rebeldía”, es consecuencia del anterior y se caracteriza por la oficialización del conflicto entre el tiempo interno y el tiempo monumental. Asimismo, veremos cómo el locutor personaje padece una crisis interna temporal al no aceptar su condición de rapsoda y como respuesta a este conflicto logrará exponer ciertos códigos de resistencia (poemas “Venid a ver el cuarto del poeta”, “Qué saliva porfiada la del tiempo” y “Saliendo a recibirnos desde el tiempo”).

Finalmente tenemos el tercer momento, denominado “liberación”, donde el locutor personaje opta por el camino vitalista al asumir su traje de poeta y celebrar la agónica costumbre de vivir. El locutor personaje adquiere una “voz” y con ello se pretende la disolución del conflicto (poema “Lápida”).

¹² Ricardo Gonzáles Vigil denomina “clima de conflicto” a la contienda entre el yo poético y la imagen del tiempo, que trae como consecuencia la manifestación de la soledad y la muerte.

En síntesis, los tres momentos se vinculan al tratarse del proceso interno de un locutor personaje que llegará plenamente a asumir su condición de poeta. Los tres momentos conforman así el devenir del estado anímico del locutor personaje, que es el núcleo desde donde emergen las temporalidades mencionadas. Por tanto, la estructura del poemario se debe a **la lógica del estado anímico del locutor personaje**.

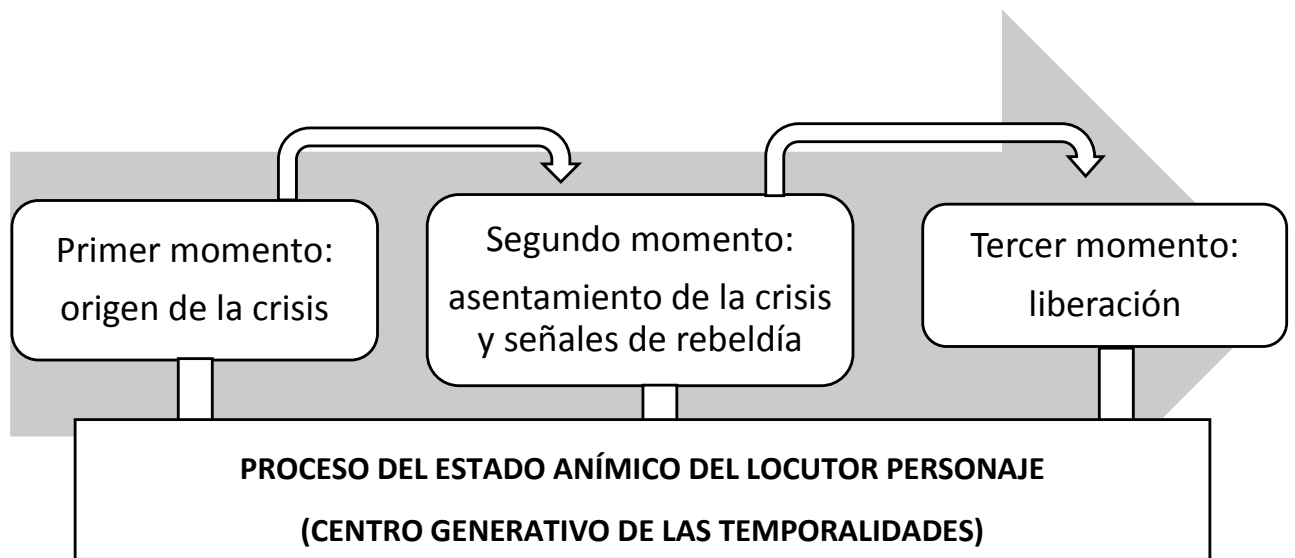


Fig. 2. Los tres momentos del estado anímico del locutor personaje.

2.3.1. Primer momento: el origen de la crisis

El primer momento, concebido como el origen de la crisis, nos presenta la causa del padecimiento del locutor personaje (yo poético) a lo largo del poemario. Este análisis recae en el poema inicial “Aquel bello pariente de los pájaros”. Debemos precisar que este poema representa el “arte poética” de César Calvo, pues se trata de una reflexión sobre la naturaleza de la poesía.

A continuación desarrollaremos el análisis retórico del poema “Aquel bello pariente de los pájaros”¹³:

1. Aquel bello pariente de los pájaros
2. que escondía su sombra de la lluvia
3. mientras tú dirigías,
4. sobre ardientes cuadernos, el vuelo de su mano.
5. El niño aquel - ¿recuerdas?- que subía
6. por el estambre rojo del verano
7. para contarte ríos de perfume,
8. cabellos rubios y país de nardos.
9. Tu niño preferido (¡si lo vieras!)
10. es el alma de un ciego que pena entre los cactus.
11. Es hoy el otro, el sin reír, el pálido,
12. rabioso jardinero de otoños enterrados.
13. ¿Y sabiendo esto lo quisiste tanto?
14. ¿Lo acostumbraste al mar,
15. al sol,
16. al viento,
17. para que hoy ande respirando asfixias

¹³ Recalamos que los poemas seleccionados para el respectivo análisis retórico-estilístico pertenecen a la primera edición de *Poemas bajo tierra* (1961), editado en Lima por Cuadernos Trimestrales de Poesía. Esta edición no presenta numeración de páginas.

18. en un pozo de náufragos?
19. ¿Para esta pobre condición de niebla
20. defendiste su luz de enamorado?

21. Poesía, no quiero este camino
22. que me lleva a pisar sangre en el prado
23. cuando la luna dice que es rocío
24. y cuando mi alma jura que es espanto.

25. ¡Poesía, no quiero este destino!
26. ¡Llévate tus sandalias!
27. ¡Devuélveme mis manos!

28. El final de la historia lo dirán las estrellas
29. y las hojas que cubran mi sueño sepultado.

Segmentación textual

“Aquel bello pariente de los pájaros” nos muestra el origen de la crisis del locutor personaje (yo poético). Por ello, apelamos a la búsqueda de una lógica interna y de una voz intensa que logre sobrecogernos. Para hallarla seguiremos las señales que nos deja la voz poética y segmentaremos el poema de acuerdo a su “estado de ánimo”, pues expone ejes temáticos en cuatro segmentos claramente marcados.

- Primer segmento: El niño aprendiz se torna en un rabioso jardinero. La construcción de una imagen simbólica y su posterior desvanecimiento.

El primer segmento abarca desde el verso primero hasta el verso décimo segundo. Tiene la peculiaridad métrica de estar compuesto por versos endecasílabos en su mayoría, además de heptasílabos y alejandrinos. Esto es un claro indicio de la influencia española en la poesía de César Calvo¹⁴.

La elección de los doce primeros versos del poema como primer segmento, corresponde principalmente a la intencionalidad con que empieza. Por ello es necesario quebrarlo en dos segmentos. El primero, desde el verso primero hasta el verso octavo, y el segundo, desde el verso noveno hasta el verso décimo segundo. Esta división interna del primer segmento se debe, en sentido estricto, a la configuración de un estado anterior (pasado) contrapuesto a un estado actual (presente).

Empecemos con los ocho primeros versos que conforman el primer segmento, para luego contraponerlos con los cuatro versos siguientes, siguiendo el “estado de ánimo” del locutor personaje. En ellos se configura una imagen idílica: “aquel bello pariente de los pájaros”. Esta imagen es frágil, infantil, una suerte de aprendiz: “mientras tú dirigías / sobre ardientes cuadernos el vuelo de su mano”. Se prioriza una relación entre un “aquel” y un “tú” que profundizaremos en el apartado sobre los interlocutores del poema. Es a raíz de dicha relación que se configura la

¹⁴ Aunque en el presente trabajo haremos un análisis retórico, es inevitable acotar que subyace un influjo hispánico. Las formas métricas como el alejandrino, el heptasílabo y el endecasílabo han sido cultivados por la poesía española desde el Renacimiento hasta la Generación del 27, por ejemplo, Federico García Lorca. Además, como lo comentamos en el capítulo anterior César Calvo no fue el único poeta de su generación que se sintió atraído por la poesía peninsular: la poesía de Javier Heraud posee como uno de sus principales referentes a Antonio Machado.

imagen del yo poético, ya que las acciones que realiza se deben al “contacto” con esa otra presencia, es decir, su devenir o existencia es el resultado de ese “compartir”: “El niño aquel - ¿recuerdas? - que subía / por el estambre rojo del verano / para contarte ríos de perfume / cabellos rubios y país de nardos”.

En los cuatro versos siguientes, esa imagen se desdibuja y se trastoca en pasado. El “niño preferido”, se ha tornado en el “alma de un ciego”, en “el pálido”, “el sin reír”. Ya no predomina una imagen infantil y romántica cuyo escenario era el verano, los nardos o el perfume, ahora es un “rabioso jardinero” cuyo escenario son los “otoños enterrados”.

- Segundo segmento: Las terribles huellas del desvanecimiento de la imagen simbólica.

Desde el verso décimo tercero hasta el vigésimo. El segundo segmento se diferencia del primero por una inflexión. Vemos cómo en el verso décimo tercero aparece una pregunta desgarradora: “¿Y sabiendo esto lo quisiste tanto?”. Dicha pregunta es la profundización de la dinámica expuesta en el primer segmento. No en vano este segundo segmento lo conforman tres preguntas consecutivas, que no solo anhelan respuestas, sino que encubren una queja lastimosa. Es decir, este segmento presenta las consecuencias del desvanecimiento de la imagen simbólica del anterior segmento: “para que hoy ande respirando asfixias / en un pozo de naufragos”, “¿Para esta pobre condición de niebla / defendiste su luz de enamorado?”.

Por tanto, vemos cómo tanto en el primer segmento como en el segundo se da la relación entre el niño-poeta y la Poesía, forjándose una temática amorosa. Pero esta alusión al amor, es más intrincada de lo que parece y por ello la desarrollaremos en el apartado de los campos figurativos.

- Tercer segmento: El lamento del poeta.

Desde el verso vigésimo primero hasta el verso vigésimo séptimo. En este tercer segmento notamos un giro significativo. En los dos segmentos anteriores existían tres presencias: “yo”, “él” y “tú”, y en este segmento descubrimos que ese “él” es en realidad el “yo poético en crisis”. ¿Qué incentivó este develamiento del yo poético? Creemos que es lícito señalar como aliciente principal del desvanecimiento de su propia imagen (primer y segundo segmento) a la visión mortuoria que trae consigo la Poesía. Una vez descubierta la presencia de un marcado “yo poético”, veremos que esta se expresa a través de una elección y un lamento.

En este tercer segmento “el poeta” se lamenta de su devenir y opta por negar su derrotero a través de una sobrecogedora apelación a la “Poesía”: “Poesía, no quiero este camino”, “Poesía, no quiero este destino”. Prueba de ello es la interesante ligazón que hallamos en el verso vigésimo séptimo y que alude a un verso del primer segmento: “¡Devuélveme mis manos!”. Recordemos que en el primer segmento sobresalía la imagen de las manos del niño que son guiadas por la Poesía, ahora esta es reemplazada por una fuerte exclamación de queja. En

consecuencia, este yo poético nos habla desde un presente que está cargado de pasado (revelación de la crisis temporal).

- Cuarto segmento: La sentencia del tiempo

Desde el verso vigésimo octavo al verso vigésimo noveno. En estos últimos versos se atisba una respuesta al sufrimiento (crisis temporal) y se avizora una dinámica de encadenamiento (efecto-cause). Se cierra el poema con un tono reflexivo y hondamente personal. Hemos concluido con la segmentación textual y a partir de ahora analizaremos la presencia de los interlocutores.

Los interlocutores

En este apartado profundizaremos lo que se ha mencionado en el apartado correspondiente a la segmentación textual. Notamos que a lo largo del poema “Aquel bello pariente de los pájaros” hay un excepcional giro en cuanto a los interlocutores. En el primer y segundo segmento notamos la presencia de tres personajes: “yo”, “él” y “tú”, y en el tercer y cuarto segmento, se devela que ese “él” es en realidad el “yo poético”. Por lo tanto, encontraremos dos claras relaciones en cuanto a los interlocutores:

a) Primer y segundo segmento: locutor personaje no representado y alocutario representado: “Tu niño preferido -¡si lo vieras!-“.

b) Tercer y cuarto segmento: locutor personaje representado y alocutario representado: “Poesía, no quiero este destino”.

Estas relaciones entre los interlocutores ofrecen profundidad psicológica al texto. Y es que la aparente “impersonalidad” de los dos primeros segmentos se quiebra y se carga de intensidad en los dos últimos con la explícita presencia del locutor personaje representado. Es sorprendente cómo se devela la identidad del yo poético: el “poeta” que sufre y elige alejarse de su “destino poético”. La prueba de este distanciamiento lo podemos ver en el cuarto segmento, donde el locutor personaje representado aminora sus inflexiones exclamativas y elige no invocar ya a ningún alocutario representado. El poeta sumido en su angustia no sigue luchando por alguna respuesta.

Campos figurativos

Para analizar los campos figurativos emplearemos de manera ordenada los cuatro segmentos de la segmentación textual y la presencia de los interlocutores. El objetivo de este análisis es dilucidar los campos figurativos que propone el poema y vislumbrar el proyecto poético.

- Primer segmento: El niño aprendiz se torna en un rabioso jardinero. La construcción de una imagen simbólica y su posterior desvanecimiento.

El título del poema (“Aquel bello pariente de los pájaros”) nos da un punto de inicio para el análisis correspondiente. Y es que el ser “pariente” de los “pájaros”, significa que “aquel” debe ser semejante a ellos (identificación con la naturaleza). Como ya lo observamos en el apartado de los interlocutores, esta tercera persona se caracteriza por ser la base de la configuración de una imagen simbólica: niño-poeta, porque en realidad es el “yo poético” aún no develado. Esta configuración simbólica está semantizada por referencias a la naturaleza con significativas menciones a la vida, que luego devendrán en alusiones mortuorias. Debemos tener en cuenta esta dinámica para nuestro análisis.

Para comprender mejor este primer segmento, lo dividiremos en dos estadios que se bifurcan no solo en un antes y un después, sino por el gradual desvanecimiento de la imagen del niño-poeta. Los primeros versos conforman el primer estadio, desde el verso primero hasta el verso octavo. Aquí la configuración de la imagen del poeta como un niño cobra forma. A continuación veremos la comunión entre niño-poesía-naturaleza, que luego se quiebra en el segundo estadio cuando el escenario vital y colorido desaparece.

En el primer estadio, el niño es un poeta aprendiz que descubre “la vida” gracias a la íntima relación que posee con la Poesía, como lo vemos en los versos tercero y cuarto: “mientras tú dirigías / sobre ardientes cuadernos el vuelo de su mano”. El verso tercero nos declara la presencia de un alocutario representado, que en el verso cuarto dirige como una maestra a aquel niño representado por la parte:

mano. Por lo tanto, estamos ante el campo figurativo de la **sinécdoque**, que cobra intensidad bajo la relación maestra–aprendiz, es decir, Poesía–niño poeta.

Otra figura retórica importante es el **hipérbaton**, que pertenece al campo figurativo de la antítesis, pues avizoramos una alteración del orden lógico que es precisamente producto del influjo peninsular: “sobre ardientes cuadernos el vuelo de su mano”. Así, también es una ingeniosa metáfora¹⁵ mixta (adjetival y nominal) y una ejemplar muestra del campo figurativo de la repetición, específicamente, la **aliteración**. La antítesis se conjuga bien con la aliteración, pues esos “ardientes cuadernos” resultan ser el lienzo donde recae el niño-mano (poeta-instrumento). La carga emotiva se expresa a raíz de ese hipérbaton que llega a su culmen gracias a la armonía de las aliteraciones señaladas.

Siguiendo con el primer estadio, veremos la predominancia de la metáfora en los versos sexto, séptimo y octavo: metáfora mixta como nominal. El empleo de adjetivos refuerza las referencias a la naturaleza, así vemos: “el niño aquel - ¿recuerdas?- que subía / por el estambre rojo del verano / para contarte ríos de perfume, / cabellos rubios y país de nardos”. El niño–poeta se relaciona con el alocutario representado (Poesía), teniendo como escenario a la naturaleza (regazo

¹⁵ La metáfora como figura literaria ha sido objeto de estudio de una infinidad de investigadores desde su primigenia mención en la *Poética* de Aristóteles. En nuestro caso preferimos citar al estudioso Tomás Albaladejo y su apreciación sobre este dispositivo retórico: “La metáfora es un metasemema de supresión-adición que consiste en la sustitución de un elemento léxico por otro con el que tiene uno o varios semas en común. Esta sustitución implica un cambio de significado, puesto que el elemento que sustituye al que está ausente adquiere como significado traslaticio el del elemento sustituido” (1991, p.149).

añorado), como consecuencia se expone una singular isotopía cargada de vitalismo idílico: *verano, estambre rojo, ardientes cuadernos*.

En otras palabras, dicha comunión explota de vida y es tremendamente sinestésica, no de una manera evidente, sino que subyace en las figuras retóricas y en aquel tránsito doloroso de aprendizaje. Un camino que el niño-poeta ignora, pues él solo “lo vive”, y pronto se dará cuenta de que su destino no solo se remite a un “jardín idílico”.

En el segundo estadio, que va desde el verso noveno hasta el verso décimo segundo, encontramos un escenario muy diferente del primer estadio, y así lo evidencian los versos noveno y décimo: “Tu niño preferido – (¡si lo vieras!) – / es el alma de un ciego que pena entre los cactus”. Como apreciamos, estos versos muestran a un locutor personaje no representado que se queja ante un alocutario representado, a través de una intensa metáfora y una fuerte inflexión de voz. Este discurso desgarrador se intensifica en los versos décimo primero y décimo segundo, y se lleva a cabo gracias al campo figurativo de la repetición: “Es hoy el otro, el sin reír, el pálido”. Notamos a simple vista que se presenta un clímax cuya progresión es ascendente y se conjuga con un **asíndeton**. Es decir, el modo en que culmina dicho clímax repetitivo es mediante una metáfora mixta que se liga con el verso anterior sin ninguna conjunción (“rabioso jardinero de otoños enterrados”): el uso de este recurso se debe a que tiende a priorizar los finales de cada verso. Este último verso representa, debido al empleo de adjetivos certeros, la total destrucción de la

imagen del niño-poeta. Ya no es más un niño que transita en la naturaleza, es ahora un jardinero de lo ya opacado, muerto, estéril. La naturaleza se ha vestido de otoño, el verano ha fenecido, los nardos ahora son espinosos cactus: definitivamente hay una oposición.

- Segundo segmento: Las terribles huellas del desvanecimiento de la imagen simbólica.

Lo que prima en este segmento es la comparación entre el antes y el después (pasado-presente), la cual se da gracias a la presencia de tres quejas disfrazadas de interrogantes. Y es que el alocutario representado posee un saber desde que inicia el tránsito de niño-poeta a jardinero. Entonces, se revela que el “estar en poesía” no solo significa un escenario idílico, sino también un universo complejo que tiende hacia el fracaso (el naufragio). Por lo tanto, podemos ver la predominancia de dos imágenes: el tránsito idílico del niño-poeta (dinámico-pasado) y el naufragio del jardinero (estático-presente).

A continuación, observaremos cómo esta propuesta se hace realidad a partir del empleo de figuras retóricas. En el verso décimo tercero: “¿Y sabiendo esto lo quisiste tanto?”. Vemos nuevamente una **aliteración** (repetición), pues se combina el “te”, “ta”, y “to” junto con “sa”, “es” y “si” en búsqueda de un efecto lírico sonoro. Dicha sonoridad se esparce en los tres versos siguientes mediante el empleo de la anáfora, “Lo acostumbraste al mar, / al sol, / al viento”; por tanto, recalca y amplifica lo afectivo, dado que “la repetición de lo igual es la colocación una vez más de una

parte de la oración, empleada ya en el discurso, y está al servicio de la *amplificatio afectiva*” (Arduini, 2000, p. 127).

El tratamiento de amplificar lo afectivo al emplear la repetición como campo figurativo es crucial en el poema, parece ser la única arma de “esa supuesta tercera persona”, un argumento contundente frente a ese alocutario representando que no ignora los acontecimientos. Para tornar aún más dramático el asunto se apela al uso de un **oxímoron** (antítesis): “para que hoy ande respirando asfixias / en un pozo de náufragos”. La figura denominada antítesis es considerada como un poderoso y natural instrumento antropológico que consiste en unir dos conceptos opuestos en una sola expresión, formando así un tercer concepto: “respirar lo irrespirable”, es decir, para que el locutor personaje viva en medio de una honda agonía. En ese sentido, se va develando que el escenario poético no solo es musical, colorido y armonioso, sino que también es contradictorio, abismal, neblinoso.

Si antes el niño poeta transitaba libremente cual pájaro en el mundo representado vital, ahora lo vemos en una macabra contradicción y luchando por respirar. El escenario se ha empequeñecido, no hay suficiente aire (vida), todo tiende a un rotundo fracaso (naufragio). Para enfatizar aún más este último estado, el segmento culmina con otra antítesis, específicamente, el **hipérbaton**: “¿Para esta pobre condición de niebla / defendiste su luz de enamorado?”. El niño-poeta está totalmente desvanecido, su luz enamorada del anterior estadio ha sido opacada por

una aureola de niebla. Todo este proceso sucede bajo la mirada de la Poesía, a través de los roles que posee y domina: escenario, maestra, testigo y verdugo a la vez.

-Tercer segmento: El lamento del poeta

En este segmento no existe alusión alguna a la vitalidad, a la luz, al escenario dinámico por donde transitaba el niño-poeta. Se nos presenta, en cambio, un “camino” que no se desea transitar. Veamos los versos vigésimo primero y vigésimo segundo: “Poesía, no quiero este camino / que me lleva a pisar sangre en el prado”. Esta imagen es poderosa y reveladora, ya que el prado, concebido como un lugar bello y placentero, se ve “manchado” por la presencia de la sangre. La mención de la sangre también es un cruel corte en la isotopía armónica que vimos en el primer segmento: *estambre rojo, verano y ardientes cuadernos*.

Como vemos, hay una especie de inversión. Si antes la isotopía del mencionado color rojo aludía a un escenario brillante y lleno de vida, ahora expone un segundo escenario que mortifica al primero; por lo tanto, se devela la realidad en su más terrible expresión: un chorro de sangre. Y la mención es aún más lapidaria, puesto que ahora el locutor personaje es representado y él tiene que “pisar dicha sangre en el prado”; es decir, tiene que estar en contacto con esa realidad que opaca lo bello, tiene que sufrirla y unirse a ella.

La propuesta de este tercer segmento es angustiante para el locutor personaje representado (yo poético); ante tal frustración necesita no solo invocar a un alocutario representado, sino también **personificarlo**. Veremos la primera personificación: “cuando la luna dice que es rocío / y cuando mi alma jura que es espanto”. En estos versos, trabajados a partir de una anáfora, la luna pretende decirle al locutor personaje que la sangre es “rocío”, pero el alma del poeta le dice que tenga miedo de lo que observa.

La personificación de la luna, un ente nocturno y de matices románticos, nos confirma que la comunión con el escenario-naturaleza se ha disuelto. En efecto, la luna miente al locutor personaje representado para que transite por ese camino. Tal descubrimiento llena de pavor y arrepentimiento al locutor personaje: “Poesía, no quiero este destino, / llévate tus sandalias. / ¡Devuélveme mis manos!”. Aquí, vemos aún más claro otra personificación. Las sandalias de la Poesía-maestra son las que esta otorgó al poeta para andar sobre ese prado manchado de sangre, ese sendero que es su propio destino.

Vemos un cambio significativo, pues si en el primer segmento la Poesía dirigía dulcemente el “vuelo de la mano del poeta” (pensamiento sinecdóquico), ahora el locutor personaje le exige el retorno de aquellas manos. La personificación y la sinécdoque son realmente factibles en estos versos en particular, pues la representación de las partes (manos-sandalias) presentan una dimensión simbólica y además es un juego de roles: mano-poeta (aprendiz) y sandalias-Poesía (maestra). Ambos roles se revelan frente a un sendero (destino develado).

- Cuarto segmento: La sentencia del tiempo

Para concluir con el análisis de los campos figurativos, veamos los dos últimos versos: “El final de la historia lo dirán las estrellas / y las hojas que cubren mi sueño sepultado”. La temática temporal se infiltra en la personificación de las estrellas como un agente que procurará el final de este padecer existencial.

Asimismo, notamos que el último verso del poema es una aliteración: u-e, u-e, y e-u, y esta repetición sin presencia de exclamaciones o inflexiones de queja alude a musical resignación. Es decir, hacia el final del poema, el poeta se ha cansado de proferir exclamaciones y argumentos antitéticos-repetitivos, y decide depositar sus expectativas apelando a lo que vendrá (futuro-estrellas) y a lo que está sepultado (las hojas como un sudario que es la añoranza de la comunión perdida con la naturaleza). En conclusión, el locutor personaje representado, al no encontrar solución posible a su padecimiento, tiene puesta su mirada en el tiempo y su devenir.

Cosmovisión del poema “Aquel bello pariente de los pájaros”

Después del análisis a los campos figurativos, la segmentación textual y los interlocutores presentes en el texto, podemos comprobar que el poema “Aquel bello pariente de los pájaros” es el arte poética de César Calvo. Tomando en cuenta esta premisa, observamos dos propuestas nítidas en cuanto al quehacer poético: primero, el vertiginoso y contradictorio tránsito en los mundos interiores del poeta

en su búsqueda y aprendizaje personal; segundo, su postura frente a un destino inevitablemente revelado. Ambas propuestas provienen del estado anímico del locutor personaje, que es capaz de generar temporalidades.

¿Cuáles son las temporalidades que nacen del estado anímico del locutor personaje? Emergen el tiempo interno y el tiempo monumental, y estos a su vez se encuentran enmarcados por el tiempo cronológico textual (ilusión temporal del tiempo cronológico fuera del texto). El tiempo interno es el germen conflictivo de carácter psicológico, cuyo asidero es el estado anímico del locutor personaje; y el tiempo monumental es una derivación del tiempo cronológico textual, pero con la singular característica de presentar figuras de autoridad y de poder. Estas figuras autoritarias cumplen la función de generar un clima de tensión creciente, así, en el poema “Aquel bello pariente de los pájaros” vemos que ese rol lo cumple la Poesía.

Es innegable el papel de la Poesía como figura de poder, pues provoca un cambio cualitativo en la imagen del poeta debido a sus roles representados (maestra y verdugo). Por esta razón se desarrolla una relación gradual y contradictoria entre la Poesía y el poeta. Todo lo mencionado conlleva a una fractura en el mundo interno del locutor personaje: el origen de la crisis.

En términos sencillos, la crisis aparece y se fortalece por la falta de convicción del locutor personaje de asumir su condición de poeta. Esta se hace patente en el “atasco” que sufre el locutor personaje al estar continuamente evocando al pasado

en perjuicio de su presente (la visión de un pasado vitalista y su progresivo desplazamiento a un presente mortuorio). Este ejercicio evocativo del yo poético se debe a la presión autoritaria del tiempo monumental y genera la aparición de relaciones contradictorias: lo estático-presente (pozo, otoños enterrados) se opone a lo dinámico-pasado (verano, estambre rojo, ardientes cuadernos).

En los cuatro segmentos analizados pudimos apreciar de manera amplificada el doloroso tránsito del locutor personaje en medio de la crisis. El niño-poeta, al comprender los designios del “misterio compartido” con la autoritaria imagen de la Poesía, va de la construcción al desvanecimiento de su imagen simbólica, se aterra y expresa un quejoso “despertar” al no querer caminar sobre la “sangre en el prado”. Tal sinuoso devenir del locutor personaje se rige por su quehacer: sus manos lo delatan como poeta.

La posible solución a esta crisis existencial y temporal del locutor personaje solo se especula hacia el final del poema, pues no acepta su condición de niebla y de luz pasajera, y mucho menos la acción de oscilar de lo dinámico a lo estático, de la vida a la muerte; por tanto, se rebela para no ser subyugado por el tiempo monumental (Poesía). Si dicho acto de rebeldía desembocara en la liberación e independencia del locutor personaje, entonces las temporalidades en conflicto (tiempo interno y tiempo monumental) podrían finalmente estar en armonía; sin embargo, no es el caso. El locutor personaje más bien propone como resolución de su conflicto interno (crisis) al tiempo cronológico textual (aquel que enmarca al

tiempo interno y el tiempo monumental): “El final de la historia lo dirán las estrellas / y las hojas que cubran mi sueño sepultado”.

¿Por qué recurrir al tiempo cronológico textual cómo solución momentánea? Se debe a que el locutor personaje ignora la forma de armonizar las temporalidades en conflicto, optando estratégicamente por esta solución. Esto lo corroboramos en los últimos versos al mencionarse enfáticamente a las “estrellas”, donde se invoca al futuro. Es por ello que no puede aludir al tiempo interno, ya que el futuro es inaccesible para el locutor personaje al encontrarse “atascado” en una crisis interna temporal¹⁶; y tampoco alude al tiempo monumental porque este no se relaciona con el futuro.

El tiempo monumental, si bien es la derivación del tiempo cronológico textual, transcurre en paralelo con el tiempo interno (pasado-presente), porque su rasgo principal es ejercer presión en el estado anímico del locutor personaje (poeta). Por lo expuesto, debemos precisar que el tiempo monumental es la creación¹⁷ del estado anímico del poeta (tiempo interno), es decir, el sujeto ha creado sus propios obstáculos (figuras de poder) para mantener un clima de tensión hasta que

¹⁶ Precisamos que el tiempo interno, en condiciones normales, debería referirse al pasado, presente y futuro del locutor personaje representado, pero debido a la crisis interna solamente oscila entre pasado y presente.

¹⁷ En nuestra investigación, si bien planteamos las categorías de tiempo interno y tiempo monumental, basándonos en las reflexiones de Kant y Ricoeur, estamos apreciando cómo se están “particularizando” debido a que responden a la lógica interna del texto (Barthes). En ese sentido, estas temporalidades presentarán matices y características que enriquecerán al poemario en su conjunto.

finalmente proponga la solución definitiva. Cuando el poeta se libere de sus propias ataduras (tiempo monumental), se podrá vislumbrar el futuro y sus posibilidades.

En síntesis, la visión de mundo de este primer poema tiene como eje central la experiencia temporal del locutor personaje expresado mediante su estado de ánimo: el niño-poeta retrocede ante el planteamiento de ser “poeta” y esto origina la crisis con sus respectivas implicancias. Este proceso se convalida con la presencia de los siguientes campos figurativos: metáfora, antítesis, sinécdoque y repetición.

En el siguiente apartado haremos un análisis interdiscursivo con los poemas “Qué saliva porfiada la del tiempo”, “Venid a ver el cuarto del poeta” y “Saliendo a recibirnos desde el tiempo”, con el fin de enfatizar las variables y las características del tiempo interno y tiempo monumental ya mencionadas.

2.3.2. Segundo momento: asentamiento de la crisis y señales de rebeldía

Luego de señalar el primer momento como el origen de la crisis de nuestro locutor personaje, veremos en este segundo momento el asentamiento de la misma y las consecuentes señales de rebeldía. En la mayoría de poemas que conforman la primera edición de *Poemas bajo tierra* observamos un tiempo interno caótico y alarmante. Se presenta una constante infaltable: el pasado tiene mayor presencia y carga emotiva que el presente en el tiempo interno del locutor personaje. La principal causa del empoderamiento del pasado se debe a que el poeta no resuelve

sus conflictos interiores y se refugia en la evocación. Sin embargo, no todo es inacción, pues también notamos que en el discurso poético subyace una propuesta vitalista a través de actos de rebeldía.

En cuanto al segundo momento del proceso anímico del locutor personaje, trabajaremos con la perspectiva del análisis interdiscursivo. Para ello, analizaremos brevemente los poemas “Qué saliva porfiada la del tiempo”, “Venid a ver el cuarto del poeta” y “Saliendo a recibirnos desde el tiempo”, y estableceremos un nutrido diálogo entre estos.

Segmentación textual, campos figurativos e interlocutores en el poema “Qué saliva porfiada la del tiempo”

1. ¡Qué saliva porfiada la del tiempo!
2. Lo estamos viendo, abuelo.
3. Tú con la gran tijera de provincia
4. Enmohecida de cortar regresos.
5. Y yo con este insomnio de garúa,
6. De café terminado al primer beso.
7. Sólo musgo florece bajo el cielo.

8. En la casa de campo que tenías
9. Las noches se amarillan de silencio,
10. Y el perro “Huáscar”, como un buen cristiano,

11. De tanto caminar, el pobre, solo,
12. No deja huellas al pisar el suelo.

13. Antes el mismo río
14. Detenía sus aguas por bebernó.
15. Ahora nos sentamos
16. Al borde de la vida
17. A mirar cómo todo nos deja sin recuerdo.
18. ¡No sé a santo de qué nos han pintado
19. De final el comienzo!
20. ¡Esto no se hace, abuelo!

-Primer segmento: Preludio

Abarca desde el verso primero al verso sexto. Respecto a los interlocutores, este primer segmento presenta un alocutario representado (abuelo) y un locutor personaje representado. Y en cuanto a los campos figurativos, presenta un pensamiento metafórico. A continuación analicemos estas afirmaciones.

El poema empieza con una metáfora de tipo adjetival: “Qué saliva porfiada la del tiempo”, donde el locutor personaje se lamenta porque el tiempo se obstina en cumplir su función. Esta premisa se desarrollará en los siguientes versos, en ese sentido, esta metáfora es una **megametáfora** de la que se desprenderán muchas debido a su peso simbólico. Prosiguiendo con el análisis, en los versos tercero y

quinto (“Tú con la gran tijera de provincia” y “Y yo con este insomnio de garúa”) se combinan una metáfora de tipo adjetival con una de tipo nominal. Debemos acotar que en estos primeros versos se evidencia el influjo de la poesía de César Vallejo¹⁸, porque presentan un tono familiar y ligado a la provincia.

A partir de las expresiones metafóricas señaladas se enfatizan dos perspectivas principales. La primera es la presentación del tiempo monumental como un ente que arrasa de manera intencional: “¡Qué saliva porfiada la del tiempo!”. La segunda se refiere a las respuestas de los interlocutores. El abuelo prefiere, al no poder retener lo vivido, mejor “cortar” la fallida evocación: “Tú con la gran tijera de provincia / enmohecida de cortar regresos”; mientras que el locutor personaje, ante tal evento, presenta una reacción teñida de nostalgia: “Y yo con este insomnio de garúa / de café terminado al primer beso”. Este segmento nos permite comprender el inicio de una desigual batalla entre el tiempo monumental y el tiempo interno del poeta.

-Segundo segmento: El inclemente paso del tiempo monumental

Comprende desde el verso séptimo al verso décimo segundo. En este segmento prevalecen las reflexiones del locutor personaje con respecto a los estragos que deja el accionar del tiempo monumental en su mundo interior. Por ejemplo, en el verso séptimo (“solo musgo florece bajo el cielo”) se recalca la

¹⁸ En el primer capítulo de nuestro trabajo mencionamos la influencia de la poética vallejana en la poesía de César Calvo, como prueba de su acercamiento a la generación del 50.

poderosa presencia del tiempo monumental, pues “la saliva” de este genera el aludido florecimiento. Haciendo un paragón con el primer segmento, específicamente con la mención “tijera de provincia enmohecida”, notamos otra vez el consecuente paso del tiempo monumental, pues ambas menciones, “musgo” y “enmohecida”, exponen la misma lógica: **la degradación**.

En cuanto al análisis textual, en los versos siguientes la lógica de la degradación se conjuga con el tópico de la ausencia a partir de dos metáforas y un símil. Efectivamente, veremos dos metáforas nominales, “casa de campo” y “las noches se amarillan de silencio”, que evidencian un terrible abandono, ya que esta morada campestre se envuelve de amarillo debido al mutismo. Siguiendo esta perspectiva, aparece el símil “como buen cristiano”, que manifiesta el carácter del perro Huáscar, cuya imagen nostálgica es la más contundente ausencia: “no deja huellas al pisar el suelo”. Como vemos, el apelativo de “cristiano” viene cargado de una dimensión simbólica y tremendamente humana.

-Tercer segmento: La mermada relación de los interlocutores con la naturaleza.

Abarca desde el verso décimo tercero al verso décimo séptimo. El lamento del locutor personaje representado debido a la pérdida del lazo con la naturaleza es evidente. En los versos décimo tercero y décimo cuarto estamos frente a una personificación peculiar que pertenece al campo figurativo de la metáfora: el río. La construcción de esta metáfora es relevante, pues el río con sus acciones permitía una armoniosa comunión con los interlocutores: “Antes el mismo río / detenía sus

aguas para bebernos”. Sin embargo, dicha relación se quiebra por el poderío del tiempo monumental: “Ahora nos sentamos / al borde de la vida / a mirar como todo nos deja sin recuerdo”. Es en estos últimos versos donde se evidencia un “nosotros” que se lamenta y padece de “sed” porque el tiempo monumental con su saliva porfiada se bebe los recuerdos. De ahí el apelativo de “porfiada”, pues degrada con tenacidad los recuerdos que con tanto ahínco evoca el locutor personaje representado. Al fin notamos la precisión del título de este poema.

Si seguimos con el análisis interdiscursivo entre los poemas “Aquel bello pariente de los pájaros” y “Qué saliva porfiada la del tiempo”, podemos decir que estamos una vez más ante la nostalgia por la pérdida de esa comunión con la naturaleza, que en el segundo poema cobra más fuerza porque adquiere la forma de los recuerdos perdidos.

-Cuarto segmento: La leve desvalorización del poder del tiempo monumental

Comprende desde el verso décimo octavo al verso vigésimo. La queja inicial del locutor personaje se asienta con mucha intensidad hacia el final del poema: “¡Esto no se hace, abuelo!”. Esta exclamación es un pequeño acto de rebeldía porque roza con la resignación. Otra expresión de desobediencia es el pensamiento antitético y coloquial presente en los versos: “No sé a santo de qué nos han pintado / de final el comienzo”, donde el locutor personaje representando atisba la inexistencia de un final o un inicio y por tanto rompe con la lógica de degradación temporal: hay un intento de desvalorizar al tiempo monumental.

Cosmovisión del poema “Qué saliva porfiada la del tiempo”

En este poema tenemos dos aspectos a tratar. El primero es el **asentamiento de la crisis** a partir de dos dinámicas: la dependencia por el ánimo evocador del locutor personaje (tiempo interno) y una lógica de la degradación (tiempo monumental). Como consecuencia, tenemos la soledosa imagen del perro Huáscar y el quiebre de la comunión con la naturaleza. Esto último se debe a que el pasado es una construcción vitalista, mientras que el presente es un universo mortuario y “ensalivado” por el tiempo. El segundo es el **leve acto de rebeldía** por parte del personaje locutor representado con el objetivo de romper con la lógica de degradación impuesta por el tiempo monumental. Los dos puntos mencionados se fundamentan en los pensamientos metafóricos y antitéticos del locutor personaje.

Ahora bien, con respecto al análisis interdiscursivo, hay una constante en los poemas “Aquel bello pariente de los pájaros” y “Qué saliva porfiada la del tiempo”: el deseo de recobrar la visión vitalista representada por la comunión con la naturaleza y los recuerdos del hogar-familia, respectivamente. Por eso, podemos aseverar que como la naturaleza y la imagen familiar están anidadas en el estado interno del yo poético al sentir la avasalladora pretensión del tiempo monumental como factor que provoca la disolución de estas, entonces resulta posible la generación de un pequeño acto de rebeldía: “¡Esto no se hace, abuelo!”.

Segmentación textual, metáforas orientacionales y ontológicas e interlocutores en el poema “Venid a ver el cuarto del poeta”

En los dos poemas anteriores observamos la predominancia de figuras retóricas como la sinécdoque y la repetición (aliteración). En el presente poema, “Venid a ver el cuarto del poeta”, veremos el análisis de las metáforas orientacionales y ontológicas, según la propuesta de Lakoff y Jhonson.

Segmentación textual

1. Venid a ver el cuarto del poeta.
2. Desde la calle
3. hasta mi corazón
4. hay cincuenta peldaños de pobreza.
5. Subidlos.
6. A la izquierda.

7. Si encontráis a mi madre en el camino,
8. cosiendo su ternura a mi tristeza,
9. preguntadle
10. por el amado cuarto del poeta.

11. Si encontráis a Evelina
12. contemplando morir la primavera,
13. preguntadle
14. por mi alma
15. y también por el cuarto del poeta.
16. Y si encontráis llorando a la alegría
17. océanos y océanos de arena,

18. preguntadle
19. por todos
20. y llegaréis al cuarto del poeta:
21. una silla, una lámpara,
22. un tintero de sangre, otro de ausencia,
23. las arañas tejiendo sordos ruidos
24. empolvados de lágrimas ajenas,
25. y un papel donde el tiempo
26. reclina tenazmente la cabeza.

27. Venid a ver el cuarto del poeta.
28. Salid a ver el cuarto del poeta.
29. Desde mi corazón
30. hasta los otros
31. hay cincuenta peldaños de paciencia.
32. ¡Voladlos, compañeros!

33. (si no me halláis
34. entonces
35. preguntadme
36. dónde estoy encendiendo las hogueras)

- Primer segmento: El poeta nos invita a recorrer sus mundos interiores (tiempo interno). Abarca desde el verso primero hasta el verso sexto. Este primer segmento es una invitación al llamado “cuarto del poeta”, pues nos ofrece ciertas coordenadas de cómo llegar. Este sendero por el cual se deberá transitar no es nada común, se compone de “cincuenta peldaños de pobreza”. Observamos entonces un trastrocamiento interesante. No se trata solamente del cotidiano ejercicio de subir

escaleras, es mucho más que eso: el poeta nos pide transitar en su interior. Por lo tanto, nos incita a un encuentro: “desde la calle a mi corazón”.

-Segundo segmento: La imagen femenina como figura intermediaria

Comprende desde el verso séptimo hasta el verso vigésimo sexto. En este segundo segmento se plantean los posibles encuentros que el alocutario tendrá antes del posible encuentro con el locutor personaje. Así aparecen la madre del poeta y Evelina¹⁹, como si fueran encuentros previos antes del arribo final, ya que ambas saben dónde está el cuarto del poeta. Luego, el locutor personaje nos describe su habitación que es indesligable de su quehacer poético: “y llegaréis al cuarto del poeta: / una silla, una lámpara, / un tintero de sangre, otro de ausencia... [...]”.

-Tercer segmento: El poeta intensifica la invitación

Abarca desde el verso vigésimo séptimo hasta el verso trigésimo segundo. En este tercer segmento, una vez más se realiza la imprecación, la petición denodada de aproximarnos al poeta. Y es el locutor personaje representado tiene la aptitud volitiva de acortar distancias y materializar el encuentro: “Desde mi corazón / hasta los otros / hay cincuenta peldaños de paciencia. / Voladlos, compañeros”.

¹⁹ La imagen de Evelina en *Poemas bajo tierra* es la representación del amor. Su presencia y simbolismo en el poemario varía en cada poema, pero podemos determinar que ella es la amada fiel y protectora cuya función es atenuar la crisis del poeta. Véase en *Poemas bajo tierra* los poemas: “La fuente”, “A la intemperie estoy”, “Tal vez tarde me vino esta temprana”, “A veces pasan casos tertulias golondrinas”, “No quiero ver como alquilan” y “Mi infancia fue una mano”.

-Cuarto segmento: La iluminación de las hogueras como estrategia final

Comprende desde el verso trigésimo tercero hasta el verso trigésimo sexto. En el cuarto segmento y último el poeta nos dice estratégicamente que, si no es posible el encuentro en la habitación, aún lo podrán encontrar gracias a la lumbre de las llamas: “(Si no me halláis / entonces / preguntadme / dónde estoy encendiendo las hogueras)”.

Interlocutores

Los interlocutores de “Venid a ver el cuarto del poeta” son el locutor personaje representado (poeta) y un alocutario singularizado a quien se desea convencer a través de diversas interpelaciones. A lo largo del poema se enfatiza un esperado encuentro, gracias al recurso lógico de “Si... [...]”, condicionando al alocutario singularizado a diversas estrategias propuestas por el locutor personaje, como la imagen femenina / intermediaria (madre y Evelina) y la señal de las hogueras.

Metáforas orientacionales y ontológicas

La **metáfora orientacional**²⁰ se caracteriza por otorgar a un concepto una orientación espacial (se aplica a las experiencias físicas del hombre y su entorno). Mencionamos este tipo de metáfora porque en el poema “Venid a ver el cuarto del

²⁰ Las metáforas orientacionales organizan un conjunto sistemático de conceptos a partir de la orientación espacial. Este tipo de metáforas tienen el influjo cultural muy arraigado. Por ejemplo, en algunas culturas no occidentales la concepción de “arriba” tiene un valor distinto debido a sus códigos y referencias culturales. Asimismo, debemos precisar que estas metáforas implican la noción del cuerpo y simultáneamente la relación de hombre y sociedad; por ejemplo: eso me *levantó* el ánimo.

poeta” se evidencia explícitamente. La invitación del locutor personaje es un “subir a conocerlo”, involucrando un cambio de lugar y de estado.

Si bien el primer segmento es una invitación, el segundo es el posible recorrido que transitará el alocutario representado. La calle es el “abajo”, el corazón es el “arriba”. Aquí debemos precisar que no solo se toma en cuenta lo cuantitativo, sino también lo cualitativo. La calle pertenece al tiempo monumental, mientras que el corazón es el cuarto del poeta y responde al tiempo interno. Por tanto, apreciamos relaciones de centro-periferia y arriba-abajo.

Este poema también presenta **metáforas ontológicas**²¹, particularmente bajo la forma de metáforas de recipiente:

Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro/fuera sobre otros objetos físicos que están limitados por superficies. Así pues, los consideramos también recipientes con un interior y un exterior. Las habitaciones y las casas son obvios recipientes (Lakoff & Johnson, 2000, p. 67).

Como vemos, las habitaciones son obvios recipientes. La elección de la habitación como recipiente del corazón del poeta es un pensamiento metafórico. Por ello, no es de extrañarse que la madre y Evelina, mujeres que lo aman, conozcan la habitación del poeta en todos sus recovecos posibles. Por otro lado, la

²¹ Las metáforas ontológicas se caracterizan por cuantificar los términos abstractos como si fueran tangibles. Se consideran, por lo tanto, actividades humanas, experiencias, ideas, etc., como sustancias o entidades concretas. Ejemplos: La *inflación* me pone enfermo, hay *tanto odio* en el mundo.

mención de los cincuenta peldaños responde a formas distintas: de afuera hacia adentro son de pobreza (el alocutario para con el poeta) y de adentro hacia afuera son de paciencia (el poeta para con el alocutario).

Cosmovisión del poema “Venid a ver el cuarto del poeta”

Tras analizar la segmentación textual, los interlocutores y las metáforas ontológicas y orientacionales, podemos plantear la cosmovisión que subyace en el poema “Venid a ver el cuarto del poeta”. La premisa central es que el corazón del poeta es como una habitación donde se anhela experimentar encuentros.

Al seguir la lectura sobre el tiempo realizada en los otros poemas, vemos que este es realmente distinto. La crisis del locutor personaje se manifiesta “a medias” porque se plantea la posibilidad de un futuro a través de un encuentro. Es decir, estamos ante una dinámica de conflicto y no de dependencia, ya que el tiempo monumental aísla al poeta y este como respuesta lidia con la soledad. Pasemos a explicar este proceso.

En primer lugar, el poeta invita a un alocutario a encontrarse en su corazón-habitación (tiempo interno). Luego vemos que se intenta garantizar ese encuentro a partir de dos figuras femeninas que tratan de impedir la intromisión del tiempo monumental como fieles guardianas: la madre y Evelina. Aun así, el tiempo monumental, aunque en menor medida, oprime el tiempo interno del poeta (habitación): “y un papel donde el tiempo / reclina tenazmente la cabeza”. Por ello

se plantea finalmente otra estrategia para la construcción de un futuro posible, y por ende se enfatiza la relación de conflicto: “Si no me halláis / entonces / preguntadme / donde estoy encendiendo las hogueras”.

Los últimos versos de este poema son claves: las hogueras interpelan a la imagen de una llama. Y si recordamos la isotopía vitalista *ardientes cuadernos, estambre rojo y verano*, perteneciente al poema “Aquel bello pariente de los pájaros”, nos damos cuenta de que la mención “llama” es su clara extensión y bien podría entrar a esta serie. Asimismo, sabemos que en ese primer poema el locutor personaje no deseaba ser poeta: “Poesía, no quiero este destino”; en cambio, ahora al menos se alude tímidamente como tal y exclama con rebeldía que se deben acortar las distancias: “¡Voladlos, compañeros!”.

En conclusión, aún pervive la isotopía y también la tendencia a la vitalidad al apelar a un alocutario representado que reconoce el estatus de poeta en el locutor personaje, y por tanto lo redime de su soledad en aras de disolver su arraigada crisis interna.

Segmentación textual, campos figurativos e interlocutores en el poema “Saliendo a recibirnos desde el tiempo”

1. Saliendo a recibirnos desde el tiempo
2. Tiene color de rosa este cristal.
3. Tienen color de rosa las guirnaldas,

4. La cita con mis sueños detrás de la ciudad.
5. Es de rosa la rosa de los vientos.
6. Es de rosa la rosa del rosal.
7. Y las noches que bajan a los puertos
8. Visten de rosa al mar.

9. Todo nos sale cual las propias rosas.
10. Las lágrimas son rosas que vuelven a llorar.

11. Viendo la vida desde su mirada
12. No me duele este mal.
13. Me alegro de haber visto tanta sombra
14. Para después mirar
15. Aquel color de rosa en todas partes.
16. Y solamente
17. Pesa
18. No haber llorado más!

- Primer segmento: La representación del universo a través de la figura rosa

Abarca desde el verso primero al verso octavo. En este primer segmento predominan dos campos figurativos, la repetición y la metáfora, que recaen en una sola mención: el color rosa. Vale precisar que las metáforas nominales están subordinadas al empleo minucioso de la repetición: “tiene color de rosa este cristal”,

“tienen color de rosa las guirnaldas”, “es de rosa la rosa de los vientos”, “es de rosa la rosa del rosal”.

-Segundo segmento: La dimensión afectiva de la figura “rosa”

Comprende desde el verso noveno al verso décimo. En este segmento veremos la confirmación de “rosa” como figura predominante del universo representado del locutor personaje. Si en el anterior segmento determinamos los efectos de la presencia de “rosa” a partir de metáforas nominales, en este segmento se ratifica su influencia (“todo nos sale cual las propias rosas”) y se establece, a través de la personificación (campo figurativo de la metáfora), una caracterización más específica y valorativa: “Las lágrimas son rosas que vuelven a llorar”. En este último verso la mención “rosas”, al ligarse a la imagen del llanto (lágrimas), remite a la crisis del locutor personaje²², pues se plantea una similitud de tipo afectiva.

-Tercer segmento: La rosa como elemento de atenuación de la crisis

Comprende desde el verso décimo primero al verso décimo octavo. El color rosa es un elemento que atenúa la incertidumbre (crisis) del locutor personaje a través de la metáfora ontológica, específicamente del campo visual²³: “viendo la vida

²² El llanto del locutor personaje como expresión de crisis se puede apreciar en otros poemas como: “Todos mis sufrimientos” (“Debería conversarme de esas cosas. O ponerme a llorar otra mirada”), “Pudiera ser verdad que no estoy solo” (“De cualquier modo, soy. Me acuesto tarde. / Le tengo al llanto un poco de cariño”), “Sábado” (“los ojos me han crecido como lágrimas”), “Mi padre llegó ayer” (Mi padre llegó ayer. A mi llanto he subido para verlo perderse en la cuesta más honda), entre otros.

²³ Según Lakoff y Johnson, “[...] se trata de una metáfora natural, que resulta del hecho de que cuando uno mira hacia algún territorio (tierra, suelo, etc.). La parte visual define una frontera, es decir, la parte que uno puede ver” (2000, p. 68).

desde su mirada / no me duele este mal”. Y como consecuencia inmediata se produce un cambio que apuesta por un discurso vitalista. Es decir, el campo visual como metáfora no puede aplicarse solamente para espacios físicos, sobre todo en este poemario, donde prolifera la crisis subjetiva del locutor personaje. Por ello se aprecia más una delimitación simbólica-temporal que oscila entre pasado y presente: “Me alegra haber visto tanta sombra / para después mirar / aquel color de rosa en todas partes”.

Cosmovisión en el poema “Saliendo a recibirnos desde el tiempo”

Después del análisis de los tres segmentos, destaca la mención “rosa” de tres formas que se convalidan con el predominio del pensar repetitivo y metafórico. En la primera forma, “rosa” recubre todo el universo representando debido a una tregua, promovida por el locutor personaje, entre el tiempo monumental y el tiempo interno. Prueba de ello es que, en este poema, la figura de poder no ejerce atribuciones y es reemplazada por la omnipresente rosa. En la segunda forma, el elemento “rosa” comparte con el locutor personaje una semejante dimensión afectiva debido a la presentación, por parte de ambos, de un simbólico “llanto”.

En la tercera forma, determinamos que el color “rosa” es un elemento de atenuación, pues sirve para aplacar el sufrimiento del locutor personaje. Vemos que en el color rosa subyace una alusión a las isotopías presentes en los poemas “Aquel bello pariente de los pájaros” (ardientes cuadernos, estambre rojo) y “Venid a ver el cuarto del poeta” (llama); es decir, esas isotopías se caracterizan por enfatizar el

color rojo, mientras que en el poema “Saliendo a recibirnos desde el tiempo”, se prefiere el color rosa. Entonces, si bien “rosa” no formaría parte de estas series isotópicas que aluden a lo vitalista, al menos atenúa la crisis del locutor personaje: “Me alegra haber visto tanta sombra, para después mirar / aquel color rosa en todas partes”.

Para concluir, este poema difiere de los dos anteriores, por no presentar el asentamiento de la crisis (poema “Qué saliva porfiada la del tiempo”) o el acto de rebeldía directo (poema “Venid a ver el cuarto del poeta”), y por plantear una tregua que designa una postura: “Y solamente / pesa / no haber llorado más”, perfilando una estrategia de solución a la crisis que se materializará definitivamente en el tercer momento anímico del locutor personaje. Por lo tanto, la elección de este poema se debe al análisis de una transición entre el asentamiento de la crisis y los actos de rebeldía (segundo momento) y la posterior liberación (tercer momento).

2.3.3. Tercer momento: liberación

En este último momento del estado anímico del locutor personaje denominado “liberación”, se atisba la disolución del prolongado conflicto entre el tiempo monumental y el tiempo interno. Las figuras de poder y el clima de tensión se desvanecen, y los dos modos de relación mencionados al inicio del segundo momento anímico, relación de dependencia y relación de conflicto, se resuelven gracias al empoderamiento de un discurso vitalista.

Segmentación textual, interlocutores, campos figurativos y metáfora orientacional del poema “Lápida”

1. Aquí yace mi voz
2. Enamorada.
3. Con ella he sido dulce.
4. Conmigo ha sido amarga.
5. Aquí yace mi voz.
6. ¡Desenterradla!

- Primer segmento: La voz enamorada del poeta

Abarca desde el verso primero al verso quinto. En este primer segmento se entabla una relación entre el locutor personaje representado (poeta) y un alocutario (la voz del poeta). Respecto al campo figurativo, destaca la personificación de la voz del poeta que recibe los calificativos de “enamorada” y “amarga”. Estos adjetivos propician un contrapunto interesante, debido a que dicha “voz” se encuentra en un universo mortuario (lápida), y a su vez expone un perfil lleno de vida.

- Segundo segmento: El desentierro

Conformado por el verso sexto. Este segmento que consta de un solo verso es crucial: “¡Desenterradla!”. En primer lugar, aparece un alocutario más a quién pide “desenterrar” su voz, y en segundo lugar, dicha expresión corresponde a la afirmación del locutor personaje de aceptar su condición de poeta.

Cosmovisión del poema “Lápida”

Luego de la lectura de los segmentos del poema “Lápida” se aprecia que el locutor personaje ha optado por una opción vitalista, pues al asumir su “voz” acepta que es poeta. Entonces, es en este momento que la figura de poder (Poesía) del primer poema “Aquel bello pariente de los pájaros” se desvanece. Finalmente se soluciona el dilema existencial que degeneraba en un estado anímico alterado (analizado en tres momentos a lo largo del poemario).

Debemos precisar que dicha solución no solo se efectúa por el reconocimiento del locutor personaje para con su “voz”, sino también por emplear “la palabra” como medio de pacificación y vuelta al orden: “¡Desenterradla!”. La palabra y su poder regenerativo es capaz de invertir el proceso: se prefiere un horizonte vital y se abandona lo mortuario.

La estrategia de solución a la crisis también implica la aceptación de las dicotomías que surgieron en el proceso; en ese sentido, se plantea una reconciliación de lo antagónico dentro del universo representado: vida (alegría, verano) – muerte (tristeza, invierno), y como vemos específicamente en “Lápida”, la armonía de lo dulce y lo amargo: “Con ella he sido dulce / conmigo ha sido amarga”.

Para concluir, el análisis de los cinco poemas en este segundo capítulo nos lleva a reflexionar sobre el título del poemario: *Poemas bajo tierra*. Como vemos, los poemas se encuentran “bajo tierra”, producto de la crisis interna del locutor

personaje porque el tiempo monumental no permite que “salgan a flote”. A pesar de esto, los poemas (representación de la crisis) exponen rasgos vitales, ya que presentan códigos de resistencia y actos de rebeldía. En suma, no es un discurso enteramente pesimista, pues se ha ido preparando el camino para que el niño aprendiz se volviera un poeta capaz de exigir el develamiento de su voz: “¡Desenterradla!”.

2.4. Visión del mundo: las relaciones de temporalidad, el poeta, la figura femenina y la naturaleza

Tras el análisis retórico-estilístico de los cinco poemas elegidos acordes con los tres momentos del estado anímico del locutor personaje, podemos colegir tres aspectos importantes: primero, la crisis del locutor personaje se manifiesta a lo largo del poemario a partir de relaciones de temporalidad; segundo, se establecen relaciones antagónicas debido a la crisis interna como vida-muerte, ausencia-presencia, estático-dinámico, arriba-abajo y adentro-afuera; tercero, el conflicto interno culmina con la reconciliación y armonía de los tiempos monumental e interno y se expresa con el nacimiento de una voz (poema “Lápida”).

Los puntos mencionados cobraron forma a través del ejercicio de diversos dispositivos retóricos, y haciendo un balance minucioso vemos que de los campos figurativos encontrados, los predominantes son la metáfora (personificación, adjetival, nominal) y la repetición (anáfora, aliteración), aunque debemos precisar que el pensamiento que influye más es el metafórico, si tomamos en cuenta las

metáforas ontológicas y orientacionales latentes en los poemas “Venid a ver el cuarto del poeta”, “Saliendo a recibirnos desde el tiempo” y “Lápida”. Efectivamente, el pensar metafórico subraya la aparición, asentamiento y disolución de la crisis del locutor personaje (yo poético); es decir, revela la funcionalidad del tópico del tiempo en la poesía calviana.

A partir de este balance general del poemario, reflexionaremos sobre los factores mencionados, teniendo como base las temáticas y/o constantes halladas tras el análisis de los poemas seleccionados. Nuestro propósito es mostrar la realización de una cosmovisión a partir de las relaciones de temporalidad y de las figuras del poeta, lo femenino y la naturaleza.

Las relaciones de temporalidad

La elección de las relaciones de temporalidad como principal constante y/o temática del poemario **se debe a su directa participación en la radiografía de la crisis del locutor personaje**. Ahora bien, debemos precisar que en *Poemas bajo tierra* se presentan tres temporalidades: el tiempo interno (psicología del personaje), el tiempo monumental (las figuras de poder) y el tiempo cronológico textual (que contiene a las dos anteriores y sirve como referente). En condiciones normales, si se diera una relación armónica entre estas tres temporalidades, tendríamos una línea temporal conformada por un pasado, un presente y un futuro concatenados; sin embargo, al darse la crisis interna del yo poético obtendremos una oscilación irregular descrita en dos relaciones de temporalidad: la primera, que se desarrolla

durante el primer y segundo momento, es entre el tiempo interno y el tiempo monumental; y la segunda, que se presenta en el tercer momento entre las ya mencionadas temporalidades y el tiempo cronológico textual. A continuación, analizaremos cada una de ellas, teniendo en cuenta que en nuestra investigación dichos momentos han sido estudiados a través de poemas representativos.

Tabla 1

Esquema de las relaciones de temporalidad en *Poemas bajo tierra*

Tres momentos	Primer momento	Segundo momento			Tercer momento
Poemas elegidos	“Aquel bello pariente de los pájaros”	“Qué saliva porfiada la del tiempo”	“Venid a ver el cuarto del poeta”	“Saliendo a recibarnos desde el tiempo”	“Lápida”
Proceso del estado anímico	Origen de la crisis	Asentamiento de la crisis	Atenuación de la crisis -Actos de rebeldía-		Disolución de la crisis -Liberación-
Relaciones de temporalidad	Develamiento	Dependencia	Conflicto		Reconciliación
	PRIMERA RELACIÓN DE TEMPORALIDAD				SEGUNDA RELACIÓN DE TEMPORALIDAD
	Pasado-presente				Pasado-presente-futuro

La primera relación de temporalidad se caracteriza por presentar el emotivo vínculo entre el pasado y el presente del yo poético, priorizando el papel del factor pasado debido a la falta de resolución de los conflictos interiores y al consecuente refugio en la evocación al no aceptar el presente en crisis. De este modo, el yo

poético se encuentra “estancado” y por ello se distancia de la realización de un futuro. Este mecanismo expone tres dinámicas de temporalidad entre el tiempo monumental y tiempo interno: *develamiento*, *dependencia* y *conflicto*.

El develamiento se lleva a cabo en el poema “Aquel bello pariente de los pájaros”, pues se descubre el empoderamiento del tiempo monumental (la Poesía como figura de poder) en desmedro del tiempo interno del niño-poeta que no decide a asumir su condición de “poeta”.

La dependencia²⁴ se avizora en el poema “Qué saliva porfiada la del tiempo”, debido a que el poeta, al no lidiar con sus traumas y recuerdos, hace que prevalezca el estado de evocación. Con esta inactiva postura por parte del yo poético se asegura la dinámica de dependencia entre el tiempo interno y el tiempo monumental. Por tanto, se produce el asentamiento de la crisis y esta se evidencia en la lógica de degradación a lo largo del poema.

Finalmente, la tercera dinámica de temporalidad es el **conflicto**²⁵. El poeta, al querer resolver sus conflictos internos a través de actos de rebeldía, está buscando estrategias para solucionar su problema. Esta pretendida independencia

²⁴ También tómese como ejemplos de la dinámica de dependencia los siguientes poemas: “Un sauce con regalos”, “Hoy me puse a escribir”, “Hemos almorzado de memoria”, entre otros.

²⁵ En el caso de la dinámica de conflicto, también se pueden tomar como ejemplos los poemas: “Yo sé que tú lo sabes”, “Yo no nací para matar a nadie”, “Siempre es bueno sufrir”, entre otros.

provoca que el tiempo monumental acuda a sus figuras de poder con el objetivo de subyugar al tiempo interno del poeta. En suma, podemos señalar dos estrategias en la dinámica de conflicto. La primera es el conflicto directo que apreciamos en el poema “Venid a ver el cuarto del poeta”, donde la crisis del locutor personaje se aminora porque se anhela un futuro a partir del deseo de un “encuentro”. Por tanto, el tiempo monumental pierde estabilidad, pues su objetivo de sumir en soledad al poeta es contrarrestado con actos de rebeldía. La segunda estrategia de conflicto es indirecta y se refiere a la tregua que apreciamos en el poema “Saliendo a recibirnos desde el tiempo”, en el cual la crisis se atenúa debido al elemento “rosa”. El tiempo monumental se ausenta debido a la toma de conciencia del poeta acerca de su padecimiento interno, el cual es un paso previo y necesario para la consiguiente liberación.

La segunda relación de temporalidad se da en el poema “Lápida” y se caracteriza por la reconciliación entre el pasado y el presente del yo poético, en ese sentido, se disuelve la crisis (tiempo monumental y tiempo interno) y se posibilita un futuro (tiempo cronológico textual). Para concluir, al ligarse armónicamente pasado, presente y futuro, precisamos que no se desvanece por completo la presencia del tiempo monumental, sino más bien se enfatiza su aceptación: el poeta exige el “desentierro de su voz”, es decir, asume su quehacer y condición artística, y hace las paces con la figura de poder, la Poesía.

El poeta

En *Poemas bajo tierra* destaca la temática del poeta y su arte poética ligado a un discurso vitalista. El evidente tratamiento subjetivo (conflictos interiores) en el poemario nos propone un yo poético exaltado e individualista: el poeta, tras un periodo de aprendizaje, ha asumido su quehacer y ha admitido los contrastes, dejando su etapa de lamento e iniciando su etapa de afirmación.

La figura femenina

En los cinco poemas seleccionados también sobresale la imagen femenina relacionada con las dinámicas de temporalidad. En “Aquel bello pariente de los pájaros” (dinámica de develamiento) la Poesía adopta un rol femenino contradictorio, pues trae consigo un universo vital y mortuorio: maestra y ejecutora. En “Qué saliva porfiada la del tiempo” (dinámica de dependencia) la imagen femenina se desvanece y es reemplazada por el elemento masculino-familiar²⁶ (abuelo). En “Venid a ver el cuarto del poeta” y “Sabido a recibirnos desde el tiempo” (dinámica de conflicto), la imagen femenina vuelve a ser protagonista, ya que se instaura como guardiana e intermediaria (la madre del poeta y la amante

²⁶ El elemento masculino-familiar en *Poemas bajo tierra* se encuentra muy ligado a la dinámica de dependencia entre el tiempo interno y el tiempo monumental. Podemos mencionar como ejemplos a los poemas: “Un Sauce con regalos” (el tiempo monumental oprime al yo poético y a su hermano), “Mi padre llegó ayer” (la ausencia del padre acrecienta el dolor del yo poético), “Adiós” (el yo poético se despide de su padre) y “Pésame”.

Evelina) y elemento de atenuación (la sutileza del color rosa). Finalmente, en “Lápida” (dinámica de reconciliación) la personificación femenina se plantea a través de la confesa voz del poeta.

Por lo tanto, la imagen femenina tiene dos maneras de manifestarse. La primera manifestación es accesoria y va acorde a la figura de poder (Poesía). La segunda es funcional, pues sirve como elemento de apoyo al poeta para afrontar la crisis: la madre y el amor de Evelina son dos innegables armas frente al poderío del tiempo monumental.

En síntesis, la figura femenina en *Poemas bajo tierra* participa activamente como cómplice de la figura de poder y como arma de atenuación. Estas dos manifestaciones se reconcilian hacia el final del poemario, es decir, la figura de poder (Poesía-externa) se transforma en parte orgánica y artística del poeta (voz-interna): “Aquí yace mi voz enamorada. / Con ella he sido dulce, / conmigo ha sido amarga”.

La naturaleza

El accionar de la naturaleza en *Poemas bajo tierra* se adapta fielmente al estado de ánimo del yo poético. Esto se debe al vínculo explícito entre el poeta y su jardín idílico: “Aquel bello pariente de los pájaros”. La imagen de la naturaleza refleja vitalidad y armonía, por tanto, el objetivo del yo poético es retornar a este escenario

idealizado a través de un proceso de lucha contra sus demonios temporales (creaciones de su estado anímico en crisis).

Analicemos este proceso priorizando el papel de la naturaleza. En el *origen de la crisis* se plantea la pérdida de la comunión del poeta con la naturaleza. Dicha pérdida se hace patente a través de la maleable isotopía del color rojo, pues en el pasado expresaba vitalidad (verano, ardientes cuadernos, estambre rojo), mientras que en el presente señala un universo mortuorio (sangre en el prado). Esta situación se recrudece en el *asentamiento de la crisis*, porque el tiempo monumental opera con la lógica de la degradación, es decir, se adueña de la naturaleza (“solo musgo florece bajo el cielo”) y por tanto impide toda conexión posible (“ahora nos sentamos / al borde de la vida / a mirar como todo nos deja sin recuerdo”).

El siguiente paso es la aparición de los actos de rebeldía del yo poético ante la figura autoritaria del tiempo monumental, lográndose la *atenuación de la crisis* a partir de dos estrategias. Así, vemos en el poema “Venid a ver el cuarto del poeta” una estrategia directa: el yo poético apela a un encuentro con el alocutario a través de la mención de las “hogueras”; en ese sentido, remite a una “llama” y en consecuencia se recupera la isotopía vitalista del primer poema que se centraba en el “color rojo”. Y en el poema “Saliendo a recibirnos desde el tiempo” la estrategia es indirecta debido a la manifestación del “color rosa” como expresión sutil de la isotopía ya mencionada. Ambas estrategias provocan el despertar de la conciencia

del poeta y se manifiesta un anhelo más focalizado en recobrar la comunión con la naturaleza idealizada.

La identificación simbólica y el retorno del yo poético a la naturaleza se hace posible en la *disolución de la crisis*, donde **el poeta opta por dejar el universo mortuorio (bajo tierra) y exige el nacimiento (desentierro) de su voz**. La elección de un discurso vitalista implica la armónica presencia de la naturaleza.

Para concluir este apartado sobre la visión del mundo en *Poemas bajo tierra*, comprobamos que las relaciones de temporalidad y las figuras del poeta, la naturaleza y lo femenino (madre y amada) acompañan el intrincado proceso subjetivo del yo poético al ser expresiones de la ascensión de un *discurso vitalista*.

CAPÍTULO III

EL NACIMIENTO DE UN POETA

En el segundo capítulo de nuestro trabajo establecimos las temáticas (el poeta, la madre, la naturaleza), el estilo y la visión de mundo a partir de las relaciones de temporalidad en *Poemas bajo tierra*, mostrando la ineludible influencia de la generación del 50 en la poesía de Calvo. Dicho influjo nos lleva a determinar una tendencia muy singular en Calvo respecto a la dominante en su generación, nos referimos al avasallador influjo de la poesía inglesa.

Pero si hacemos un análisis más profundo de la categoría tiempo como herramienta fundamental en *Poemas bajo tierra*, también encontraremos una pretendida evolución, de un tono sentimental a un tono social, que apunta a la manifestación de un primigenio compromiso social que lo vincula con la poesía del 60. Ello confirma que *Poemas bajo tierra* es un puente de transición entre la poesía del 50 y la poesía del 60.

Por lo señalado, en este tercer capítulo trataremos la ligazón de la poesía calviana con la generación del 60. *Poemas bajo tierra* se adscribe a la poesía de los años 60 a través de la construcción de un primigenio espíritu social. Pasemos a explicarlo brevemente a partir del análisis de las relaciones de temporalidad.

De los treinta y nueve poemas que componen el mencionado poemario, los cuales exhiben el proceso del estado anímico del yo poético (origen, asentamiento, atenuación y disolución de la crisis interna), podemos mencionar dos que son realmente atípicos por presentar una temática social: **“Proclama”** y **“Todos mis sufrimientos”**.

Si bien estas dos alusiones al tratamiento social son aproximaciones, estamos ante un germen que luego cobrará forma e intensidad en los siguientes poemarios de Calvo, como *El cetro de los jóvenes* y *Cancionario*, ambos del año 1967.

3.1. El horizonte ideológico en *Poemas bajo tierra*

Según el crítico Jesús Cabel (1986) —en *Fiesta prohibida*— la poesía de los años 50 y 60 no fueron movimientos poéticos revolucionarios; sin embargo, apelaron a la construcción de un “alegato social”. Esta tendencia se enfatizó por la inestabilidad política, social y personal que experimentaron: la dictadura del General Manuel Apolinario Odría para la generación del 50, mientras que la entrañable desaparición de los poetas y revolucionarios Edgardo Tello y Javier Heraud para la generación del 60.

Ambas generaciones trataron de ser “sociales”, y este anhelo fue el frágil factor unificador, es decir, fue su postura como poetas frente a una sociedad convulsa y polarizada. Pero ante esta problemática cada creador definió su propio

proceso creativo, por lo tanto, la uniformidad generacional no se materializó (incluso los temas a tratar no siempre fueron explícitamente sociales).

Compartimos la sentencia de Jesús Cabel al subrayar que si bien la generación del 60 fue heterogénea (diversidad de estilos y proyectos poéticos), fue capaz de estimular una **búsqueda personal que involucraba un sentido colectivo**. Esta tendencia la señala Cabel al analizar la paradigmática antología *Los Nuevos* (1967) de Leonidas Cevallos:

Puede notarse el esfuerzo personal por lograr cada uno, a su turno, un lenguaje auténtico que eleve los planos de la historia a una experiencia e interpretación individual, sin que ambos se resientan, sino por el contrario, se fundan en una escritura sólida, que sobrepase lo puramente sentimental. Ejemplifican esta tendencia, Antonio Cisneros, mejor representando con poemas como: “La Araña cuelga demasiado lejos de la tierra” (p.33) y “El Cementerio de Vilcashuamán” (p. 38); Rodolfo Hinostroza con “Del Infante Difunto” (p.71) y “Juana de Arco” (p. 80). (Cabel, 1986, p. 201).

Las escasas críticas de la comunidad letrada sobre *Poemas bajo tierra* suelen ser similares al describirlo como un poemario que está ligado a la generación del 50, con un evidente influjo de la herencia hispánica y que manifiesta un profundo lirismo. Pero, de ninguna manera se hace hincapié en el tratamiento social de este poemario, rasgo que sí es tomado en cuenta en el poemario *El cetro de los jóvenes* (1967).

Por ejemplo, los letrados Carlos López Degregori y Edgar O'Hara (1998) analizan la poesía de la generación del 60 antes de la publicación de la antología *Los nuevos* (1967) de Leonidas Cevallos; es decir, se centran en publicaciones que van desde el año 1960 hasta 1966.

Es a partir de este marco temporal que se distinguen dos momentos. El primero se da entre 1960 y 1964, periodo en el que predomina la influencia hispánica. El segundo momento se da entre 1964 y 1966, en el que terminará imponiéndose la segunda tendencia poética de influencia sajona, como lo demuestra la aparición de *Comentarios Reales* y *Consejero del lobo*. Para los estudiosos, Calvo se identifica con el primer momento y se caracteriza por idealizar la realidad en vez de problematizarla. En ese sentido, no se aprecia ninguna mención a lo social y, en cambio, sí se resalta una visión idealista.

Si tomamos en cuenta el año 1963 como época de publicación de *Ausencias y retardos*²⁷ y la inserción de Calvo al Ejército de Liberación Nacional (ELN) peruano, notaremos que las apreciaciones de los críticos son inconsistentes. En cuanto al primer momento señalan que sí se denota el influjo hispanista en la poesía calviana, pero se observa una enunciación poética con tinte social que logrará definirse con el tiempo.

²⁷ El poeta Hildebrando Pérez Grande, amigo de César Calvo, al elogiar su segundo poemario *Ausencias y retardos* destaca la influencia surrealista y también su aliento social: "Y no debemos dejar de anotar su gran manejo del ritmo y la música sensual con que el poeta seduce a sus lectores. Poesía, pues, de una imaginación calcinante, de una orgía verbal sin fronteras, de urgencias y demandas por un orden social más justo" (2011, p. 119).

En ese sentido, nuestro objetivo consiste en señalar que *Poemas bajo tierra* es el punto inicial del posterior discurso social en la poética calviana. Por ello entablaremos un diálogo entre los planteamientos críticos sobre la poética social de Volóshinov, Bajtin y Medvedev, y realizaremos nuestro análisis sobre la configuración de la temporalidad en el poemario (temáticas, constantes y visión de mundo).

3.2.1. Valentín Volóshinov: La relación entre el signo y la ideología

Si bien en *Poemas bajo tierra* hemos resaltado un aspecto individualista-romántico al presentarse la crisis del yo poético debido a las relaciones de temporalidad, es preciso señalar que el poemario también cobija un sustrato social. Para comprender este complejo fenómeno, nos serviremos de los aportes de Volóshinov a la teoría marxista del lenguaje, los cuales giran alrededor de la relación entre el signo y la ideología.

Volóshinov (2009)²⁸ en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* plantea, en términos generales, un cuestionamiento al estudio psicologista de los fenómenos ideológicos, como si solo fueran productos aislados de la conciencia. Por tanto, elabora una interpretación marxista de los contenidos ideológicos, basándose en

²⁸ Actualmente, el lingüista, poeta, músico, musicólogo y miembro del Círculo de Bajtin Valentín Nikolaievich Volóshinov es revalorado por la comunidad letrada. Las reflexiones de Volóshinov acerca de la teoría marxista del lenguaje son materia de estudio de diversos investigadores en el presente siglo. En nuestra investigación rescataremos el libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (2009) de traducción española y cuya primera versión rusa data del año 1929, aunque con otro título: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. El cambio, según los editores, se debió principalmente al uso de la palabra “marxismo” en pleno periodo de entreguerras.

una orientación sociológica de la actividad discursiva (interacción e influjo del entorno social). A partir de esta perspectiva, cobra relevancia la noción de “contexto” (poética social) frente al “texto” (objetivismo abstracto de Saussure) en los estudios críticos literarios.

De este modo, el crítico ruso señala el papel determinante que cumple la conciencia al alojar a los signos, que son el resultado de la compleja interacción social. Ahora bien, si estos signos se caracterizan por ser el producto de la interacción de distintas clases sociales que se encuentran en constante lucha, deberían ser parciales, pero por su naturaleza neutral llegan a ser los idóneos depositarios y transmisores de contenidos científicos, ideológicos, políticos, literarios, etc. Como vemos, los contenidos de la conciencia se transmiten mediante los signos (ideológicos), y es por ello que cumple la función de frontera conciliadora entre el psiquismo interior y el medio sígnico exterior. En ese sentido, se apela a una relación entre lo individual (particular) y lo social (colectivo):

El pensamiento mismo, de esta manera, desde un principio pertenece a un sistema ideológico y es regido por sus leyes, que es el sistema del psiquismo particular. Como borra la oposición entre lo interno y lo externo, cancela la oposición entre lo individual y lo social. Lo social, dice Volóshinov, tiene por correlato lo natural. En cambio el individuo es absolutamente definido por lo social (Volóshinov, 2009, pp. 10-11).

Según Volóshinov, nuestra manera de interpretar la realidad no es inmediata o directa, ya que percibimos y mediamos de acuerdo a nuestras ideologías de clase.

A esto lo denominaremos, según Volóshinov, **reflejo y refracción²⁹ de la realidad**; es decir, todo producto ideológico(signo), al ser parte de una realidad social, posee naturalmente una determinada significación por su afán de representar, distorsionar, sustituir o reproducir lo que es externo a él (la realidad), provocando su reflejo y, sobre todo, su refracción.

Estas disquisiciones nos conducen a dos aseveraciones. La primera, lo ideológico implica siempre una significación sígnica, y la segunda, no es permisible reducir el análisis de los textos literarios a solamente la perspectiva mecanizada del reflejo de la realidad³⁰, pues este proceso no se debe desligar de los contenidos ideológicos. Por tanto, en *Poemas bajo tierra* la relación **sujeto-temporalidad** adquiere otro matiz, más complejo y estructurado, ya que se representa una peculiar manifestación de la realidad refractada.

Respecto al signo ideológico, Volóshinov lo cataloga como un fenómeno externo por ser “parte material” de la realidad. De este modo, sus derivaciones o efectos solo son posibles a través de una experiencia externa (contexto); es decir, la comprensión del signo solo puede ser posible a partir de otros signos, y estos a su vez de otros signos, configurándose así una cadena sígnica que unifica las

²⁹ Los planteamientos de Volóshinov se pueden reunir en máximas que refuerzan y corrigen las ideas de Lenin en su libro *Materialismo y empiriocriticismo*, publicado en 1910. Por ello propone el concepto de refracción a partir de la teoría leniniana del reflejo.

³⁰ La presentación del texto literario como una suerte de reflejo de la realidad, conlleva la “autonomía” e “independencia” de este con los fenómenos ideológicos y al encumbramiento de una perspectiva psicologista (subjetiva).

conciencias individuales. Por lo tanto, se enfatiza que el surgimiento de los signos se produce gracias a la interacción social entre conciencias individuales (representación de lo colectivo-externo): “la conciencia social es un hecho ideológico y social. Hasta que este postulado se reconozca con todas sus implicaciones, no podrá construirse una psicología objetiva ni una ciencia objetiva de las ideologías” (Volóshinov, 2009, p. 31). Además, podemos concluir que la conciencia presenta contenidos ideológicos a raíz de la comunicación ideológica. Conciencia y signo dependen de la interacción social³¹.

En síntesis, para Volóshinov los planteamientos acerca de la conciencia, la refracción de la realidad y el signo ideológico no tendrían sentido sin la valoración de la palabra. ¿En qué radica la importancia de la palabra como signo? Entre los muchos signos existentes, la palabra destaca por ser un fenómeno ideológico ejemplar.

La palabra como signo se diferencia de los demás por presentar una comprensión no solo externa, sino también interna. Es decir, si bien se desarrolla entre conciencias individuales (interacción social), puede también responder a los recursos de una sola conciencia (interna). Por ello, se le considera a la palabra como material sónico por excelencia de los discursos internos.

³¹ La interacción social, y su importancia valorada por Volóshinov, es compartida por los críticos Bajtin y Medvedev (*El método formal en los estudios literarios*), ya que ambos sentencian, específicamente en el texto literario, la primacía de las interrelaciones sociales: “El enunciado ideológico que se sitúa entre las personas, y por consiguiente la obra poética, depende, sobre todo, de las interrelaciones más inmediatas entre la gente, de las formas más próximas de su confrontación o contraposición social” (1994, p. 237).

La dimensión de la palabra como signo aborda tanto lo social como lo interno. Es el medio de expresión más enriquecedor para la comprensión e interpretación de todo fenómeno ideológico. Aunque Volóshinov nos especifica que los signos ideológicos (por ejemplo, un ritual mágico religioso) no son traducibles ni reemplazados por la palabra, al menos esta última cumple el rol de “acompañar” y “comentar”. Esta apreciación cobra fuerza si tomamos en cuenta que toda conciencia es proclive por naturaleza a “una aproximación verbal”: “Los procesos de comprensión de cualquier fenómeno ideológico (la pintura, la música, el ritual, el acto ético) no se llevan a cabo sin la participación del discurso interno” (Volóshinov, 2009, p. 35).

Para concluir, la valoración de la palabra y los demás aportes de Volóshinov que tratamos en este apartado nos permiten una lectura crítica y de apertura de *Poemas bajo tierra*, ya que no solamente considera el terreno de lo social, sino que también rescata en dicho proceso los discursos internos. Lo que sí cuestiona el autor es todo análisis textual sin tener en cuenta la estructura social (contexto).

3.2.2. Mijail Bajtin y Pavel Medvedev: La valoración social y la dialéctica de lo externo y lo interno

Los estudiosos Mijail Bajtin y Pavel Nikolaievich Medvedev (1994) proponen en *El método formal en los estudios literarios* una alternativa metodológica al método formal, es decir, una introducción crítica a una poética social. Los autores afirman que la oposición entre forma y contenido se disuelve si los tomamos como

fenómenos ideológicos vitales para la unidad de la obra. En suma, ven al texto literario como un artefacto ideológico por ser indesligable de un sistema referencial. En nuestra investigación abordaremos dos temas puntuales: la valoración social y la dialéctica de lo externo y lo interno.

Para comprender lo que implica la valoración social según Bajtin y Medvedev, debemos recalcar los planteamientos de Volóshinov sobre “la palabra” como fenómeno ideológico ejemplar de los discursos internos. La palabra, el signo por excelencia, presenta sentido siempre y cuando esté de por medio la *valoración social*.

La valoración social como atributo es de suma importancia, pues cumple la función de vínculo entre el sentido y el signo (palabra). Además, la enunciación concreta es un marcado acto social, no solo por su sentido, sino también porque la enunciación en sí cobra un relieve histórico: la realización del acto es un fenómeno histórico que se desarrolla en determinada situación y condición social. Por lo tanto, Bajtin y Medvedev aseguran que la valoración social dota de actualidad histórica al enunciado al fusionar su existencia singular con su sentido global:

Es la valoración social la que actualiza el enunciado tanto por el lado de su presencia fáctica, como por el lado de su significación semántica. Es ella la que determina la selección del objeto, la palabra, la forma, su combinación individual en los límites de un enunciado determinado. Determina también la selección del contenido, de la forma, así como la relación entre fondo y forma (1994, pp. 195-196).

Como apreciamos en la cita, es inconcebible comprender un enunciado concreto sin tomar en cuenta su valoración social, ya que este organiza y determina todos sus aspectos. Ahora bien, traslademos estos aportes al terreno de la poesía.

Para Bajtin y Medvedev, el poeta se relaciona con las valoraciones de las formas lingüísticas, debido a que estas se caracterizan por realizarse en un “acto social de enunciación”. Por ello, cuando el poeta elige las palabras, lo que realmente hace es mezclar sus valoraciones sociales implícitas, y mientras estas sean más complejas y diferenciadas, se obtendrán textos poéticos enriquecedores.

Toda obra literaria encierra un determinado horizonte axiológico. Los estudios poéticos deben centrarse en las valoraciones sociales tanto como en el conjunto de sus posibilidades lingüísticas. Ambos enfoques no se oponen y son importantes, sin embargo, el papel de la valoración social es crucial por dotarle al texto literario un carácter de unidad: “Todos los elementos que pueden aislarse en un análisis abstracto de la obra son plenamente legítimos dentro de sus límites, pero todos ellos –composición fónica, estructura gramatical, temática, etc.– están unidos precisamente por la valoración y sirven para ella” (Bajtin & Medvedev, 1994, p. 200). Como vemos, el elemento valorativo determina el carácter histórico del enunciado desde las formas lingüísticas y su sentido. Además, lo relaciona con la realidad, ya que lo axiológico inserta la obra artística en una época y grupo social determinado; es decir, lo transforma en un **acto social**.

Respecto a la dialéctica entre lo externo y lo interno, según Bajtin y Medvedev, la producción de una obra literaria es dialéctica porque manifiesta en su proceso las múltiples contradicciones internas del horizonte ideológico. Por ello, vemos cómo la obra literaria asimila o rechaza elementos del medio ideológico, es decir, lo “externo” y “lo interno” se superponen dialécticamente a través de un proceso oscilante en el cual lo que es “externo” puede llegar a ser un factor “interno” y viceversa. Los autores señalan un didáctico ejemplo en el caso de las ideas filosóficas (externo) que llegan a formar parte de una obra literaria (interno). Así, apreciamos cómo las ideas expresadas en las novelas de Fedor Dostoievski influyeron en la filosofía rusa de su época. Cabe añadir que a partir de esta peculiar “traslación”, los críticos aseveran dos ideas importantes: la primera, no se produce la pérdida de la esencia ideológica en el proceso; y la segunda, se rescata una estratégica dinámica relacional.

Para una mejor fundamentación sobre la dialéctica de lo externo e interno en una obra literaria propuesta por Bajtin y Medvedev, podemos recurrir a las reflexiones de Volóshinov al respecto: él cuestiona la teoría de la expresión propuesta por el subjetivismo idealista porque solo prioriza lo interno en lugar de relacionarlo con lo externo. Lo interno, al ser “expresado”, se modifica; es decir, se apropia de un material externo y provoca un cambio sustancial debido a la asimilación. Lo externo no es un material pasivo para lo interno, todo lo contrario, también cumple un rol importante. En consecuencia debemos desechar las interpretaciones y explicaciones de un fenómeno ideológico que solo se centran en

los signos internos. Para Volóshinov, ni siquiera se puede plantear una diferencia cualitativa entre lo interno y lo externo; para él en su lugar se debería difundir un **compromiso relacional** que cambiaría el modo de abordar un texto poético.

En síntesis, los tres críticos dialogan sobre el tema y subrayan el denominado compromiso relacional entre lo interno y lo externo. Incluso si fuera el caso de una pretendida negación del factor interno respecto al externo, según Bajtin y Medvedev esto solo sería posible si en la obra literaria ya estuviera presente otro factor social, generando la no intervención de otro factor social externo debido a que ya instauro una determinada “orientación de clase”.

3.2.3. La perspectiva social en *Poemas bajo tierra*

Tras las reflexiones de Volóshinov, Bajtin y Medvedev analizaremos la perspectiva social en *Poemas bajo tierra* teniendo en cuenta las relaciones de temporalidad y la figura del poeta (yo poético), enmarcados en un discurso vitalista.

Según Volóshinov, la estructura del enunciado se determina desde el interior por la situación social. Así, vemos cómo el grado de conciencia, formulación y entonación de un enunciado se estipulan por medio de una orientación social. Esto es observable y posible debido a la interacción discursiva, es decir, al intercambio de palabras entre dos individuos sociales: el hablante y su interlocutor.

Tomando en cuenta el análisis de la temática y los interlocutores en *Poemas bajo tierra*, sabemos que el locutor personaje (yo poético) comunica su crisis interna a diversos interlocutores (figuras femeninas-familiares) y también a sí mismo³², estableciéndose una vivencia individualista a lo largo del poemario. La interacción discursiva también opera en esta denominada “vivencia individualista” porque en ello subyace una “vivencia colectiva”: el valor de lo individual proviene del exterior. Volóshinov nos asegura que en toda vivencia individualista está presente lo colectivo, por lo tanto hereda sus contradicciones que con el tiempo quebrarán su estructura ideológica. Es decir, el individualismo está supeditado a los cambios de la superestructura social económica inmediata y global: “Así pues, una persona hablante, abordada, por decirlo así, desde su interior, aparece por completo como producto de interrelaciones sociales” (Volóshinov, 2009, p. 143).

Por lo tanto, lo social está en lo interno y lo externo, incluso en el pretendido individualismo de *Poemas bajo tierra*, debido a que el camino entre la vivencia interior (lo expresable) y su objetivación externa (lo enunciado) es totalmente social. Y el final de ese camino también gira en torno a lo social, pues la conciencia individual trata de definirse a través de un discurso (expresión, signos, palabras) que reestructura lo interior. Lo mencionado se corrobora si recordamos el acuerdo

³² A lo largo del poemario el locutor personal nos expone una vivencia personal en crisis, que se agrava en los poemas claves donde se habla a sí mismo. Podemos mencionar los siguientes poemas como claros ejemplos: “Todos mis sufrimientos”, “A la intemperie estoy”, “Áridas primaveras” y “Cerca ya de los últimos suspiros”.

tácito entre Volóshinov, Bajtin y Medvedev al tratar el tema de la dialéctica entre lo interno y lo externo: la determinación de un **compromiso relacional**³³.

En tal sentido, si seguimos el planteamiento de una dinámica relacional y oscilante entre lo interno y lo externo, podemos afirmar que en *Poemas bajo tierra* se percibe un aspecto social a través de dos perspectivas.

La primera perspectiva de lo social se manifiesta de manera globalizada en el texto, ya que lo social configura los aspectos externos e internos y ensambla estructuralmente a los elementos del texto (el poeta selecciona las palabras a partir de las valoraciones sociales insertadas en las formas lingüísticas). Por lo tanto, es factible que esta perspectiva pueda vincularse con la configuración de la temporalidad en *Poemas bajo tierra*, e influenciarla debido a que las relaciones de temporalidad son la principal constante en la crisis del yo poético. Es decir, si bien el poemario se caracteriza por un tono lírico e individualista, subyace lo social como punto referencial y de organización. El texto subjetivo, y su caracterización, no se opone a la manifestación de una poética social porque lo complementa y determina su carácter histórico al relacionarlo con la realidad.

³³ Recordemos que Paul Ricoeur (2008) también coincide con relacionar el sistema interno y externo. Él enfatiza la autonomía textual, pero lo hace a partir de una relación necesaria con el sistema externo, planteándose una suerte de complementariedad. Por lo tanto, la visión de apertura del texto literario no se confronta con la de clausura del texto.

Al vincular esta primera perspectiva de lo social con las relaciones de temporalidad, el sustrato social estaría presente en las tres temporalidades, en la designación de las temáticas y dinámicas del poemario. Por tanto, la dinámica global social en relación a las dinámicas entre el tiempo interno, el tiempo monumental y el tiempo cronológico textual (develamiento, dependencia, conflicto y reconciliación) sería la siguiente: la vivencia externa hace que el estado anímico del locutor personaje entre en crisis y genere las relaciones de temporalidad, que recién se podrán resolver con su retorno al exterior, tras haber asimilado la carga ideológica de la palabra “poeta”.

El derrotero trazado por la primera perspectiva de lo social en *Poemas bajo tierra* empieza por la vivencia (externo), la crisis y su expresión (interno), y finalmente la superación de la crisis (externo). Por ello, es observable que la crisis interna aparece como resultado del trauma externo del yo poético que experimenta al rehuir su condición de poeta (relación de poder entre el tiempo monumental y el tiempo interno). Luego todo esto, se resolverá a través de la ascensión de una postura social, es decir, de la asimilación del rol de poeta por parte del yo poético (relación armónica entre el tiempo monumental, el tiempo interno y el tiempo cronológico textual).

Para concluir este apartado, debemos acotar que el tiempo cronológico textual, a pesar de no mostrarse explícitamente en el poemario (según nuestro balance de las temporalidades), cumple una función relevante. Esta temporalidad

es la manifestación ilusoria del tiempo cronológico no textual (la realidad) y es, por tanto, hacia donde el yo poético se proyecta hacia el final del poemario como producto de la disolución de la crisis. El yo poético retorna al terreno de lo externo con una “voz” ya instaurada luego de la resolución de sus conflictos internos, es decir, ha asimilado el elemento externo, produciéndose una modificación interna (asume ser un poeta). Estamos ante una muestra palpable de la oscilación entre lo externo e interno que plantearon los críticos Volóshinov, Bajtin y Medvedev: la generación de toda obra literaria es eminentemente dialéctica porque expresa en su proceso las contradicciones internas del horizonte ideológico.

La segunda perspectiva de lo social posee un carácter de especificidad, pues trata el tema de la expresividad en *Poemas bajo tierra*. Si bien todo enunciado poético encierra valoraciones sociales, de manera paralela la conciencia individual trata de definirse a través de un discurso que sea capaz de reestructurar su internalidad. Esta dinámica ya la hemos visto en la anterior perspectiva de lo social aplicada a la configuración y las relaciones de temporalidad, y ahora la veremos como elemento temático en los poemas “Proclama” y “Todos mis sufrimientos”.

Proponemos que estos poemas pertenecen temáticamente al poemario debido a que también generan sentido. Ambos poemas a simple vista no pertenecen al poemario porque resultan atípicos dentro de la estructura general romántica e idealista. Sin embargo, si nos detenemos a analizar las relaciones de temporalidad y el tema de la traslación entre lo externo y lo interno, estos sí pertenecen porque

son una muestra lógica de cómo el yo poético se decide a cuestionar el mundo, a la realidad, al tiempo cronológico textual. Citemos algunos versos esclarecedores del poema “Proclama”, en cuyo título ya avizoramos una alocución política: “Ya no. Ya no. Poetas, escuchadme: / desde hace mucho tiempo / (yo acabo de saberlo porque en mi boca acaban dos cuervos de posarse). / ¡Desde hace mucho tiempo/ las palabras hermosas se ahogaron / en un país de soledad y sangre!”.

Al tomar en consideración estos versos, notamos que si en la mayoría de poemas de *Poemas bajo tierra* vemos la cruenta batalla entre el tiempo monumental y el tiempo interno, en el poema “Proclama” el tiempo monumental (y por tanto la crisis) no está ejerciendo su poder, sino que el yo poético está privilegiando el tema social y no su agonía interna. El yo poético expresa juicios axiológicos al sentenciar que es injusto que el pueblo sufra y se lo dice a los demás “poetas”, aún sin asumir plenamente su condición de poeta, es decir, el hablante se dirige a un auditorio colectivo (poetas). Esta dinámica entre el yo poético y su relación con el tiempo cronológico textual (que es distinta a la que observamos hacia el final del poemario) sirve para afianzar su futura condición de poeta y por tanto de individuo: “Pues / ¿Cómo hablar, hermanos, de la vida / sin llenarnos la boca de cadáveres?”.

Estas manifestaciones de culpa y cuestionamiento social, aunque no parezcan, también forman parte de la crisis interna del yo poético, y si solo se presentan en dos poemas, es porque el yo poético se encuentra en un proceso de “toma de conciencia”. Como muestra, citemos unos versos de otro poema clave

“Todos mis sufrimientos”: “Todos mis sufrimientos, esta noche / giran en torno a mí / como los cuervos. / Inconcebiblemente me olvido de mi pueblo”.

En este poema, a diferencia del anterior, hallamos una peculiar combinación: el yo poético nos confirma que padece la crisis (particular) y al mismo tiempo nos señala su distanciamiento de los demás (colectivo). Este poema en realidad es único, pues el tiempo monumental que ejerce presión sobre el tiempo interno está presente y de manera paralela y explícita, ya que el tiempo interno se relaciona (aunque de manera leve) con el tiempo cronológico textual (la realidad). Esto se evidencia con la presencia de dos figuras, la madre (la figura femenina que sirve al yo poético como herramienta de defensa ante la autoritaria imagen del tiempo monumental) y la imagen de los países libres y justos (juicio axiológico del yo poético con respecto al tiempo cronológico textual): “Debería deshojarme en otras rosas, / hablar de la nostalgia de mi madre / por la luz, por la lluvia, / y ponerme tremendamente dulce, / hasta hacer sonrojas a la dulzura. / O, para ser feliz, hablar de los países / dónde el hombre ha llegado hasta su altura”.

En síntesis, en *Poemas bajo tierra* vemos la inserción del elemento externo de manera implícita en la crisis del yo poético (primera perspectiva de lo social), mientras que en estos dos únicos poemas es totalmente explícita (segunda perspectiva de lo social). Ambas perspectivas nos exhiben la orientación discursiva del yo poético, es decir, el sentido:

[...] el centro organizativo y formativo no se encuentra en el interior (es decir, no en el material de los signos internos), sino afuera. No es la vivencia la que organiza la expresión, sino por el contrario, es la expresión la que organiza la vivencia, le da por primera vez una forma y una determinación del sentido (Volóshinov, 2009, p. 36).

En consecuencia, *Poemas bajo tierra*, a pesar de mostrarse como un poemario subjetivo-individualista, también presenta un sustrato social a través de dos perspectivas. En ese sentido, este poemario es iniciático y romántico de manera general, como lo hemos visto en el análisis de las relaciones de temporalidad, temáticas y constantes; pero también contiene el germen en potencia de un “alegato social”. Otra prueba de ello es el poema final “Lápida”, donde el yo poético exige que desentierren su “voz”, es decir, apela a un lector-alocutario haciendo hincapié en el acto comunicativo. De este modo, el yo poético está pidiendo actualidad histórica y la adscripción a una época y una situación social determinada.

Para finalizar el apartado del horizonte ideológico en *Poemas bajo tierra*, señalaremos dos sentencias puntuales. La primera consiste en que la ascensión del discurso vitalista, como fruto del análisis de las relaciones de temporalidad y las temáticas dominantes, acarrea también un discurso social (implícito-explicito). No veamos esta aseveración como una rígida lectura sociológica, ya que lo social en *Poemas bajo tierra* está asociado al complejo entramado de los discursos internos en relación a lo externo.

La segunda sentencia consiste en que las dos perspectivas sociales analizadas difunden la autonomía del texto y su propia lógica. Como diría Medvedev y Bajtin, la valoración social solo puede darse en el texto: “En la creación poética, el enunciado está separado de su objeto, tal y como existe fuera del enunciado, y también está aislado de la acción. Aquí la valoración social solo puede darse en el texto” (1994, p. 203). Así, esta sentencia recalca aún más la existencia de nuestro esquema de temporalidad, pues el tiempo cronológico textual es una manifestación “ilusoria” del tiempo cronológico no textual entendido como realidad o referente, es decir, en nuestro análisis cumple la función de representar lo externo.

La acción social directa no es la finalidad de ningún texto literario o poético. Sin embargo, cabe destacar que la poesía es la más original expresión de una experiencia interna ligada al mundo. Y como diría Jesús Cabel (1986), si bien los poetas no son los salvadores del mundo, ayudan a la construcción de uno mejor. Nuestro poeta César Calvo era consciente de tal compromiso, por ello muchos de lo que lo rodearon confirman que su poética exhalaba demasiada vida:

Si hay una gran diferencia entre la generación de 50 y el 60, esta se encuentra más en la vida que en la poesía, más en la actitud vital de los poetas que sus propios versos. Los poetas del 50 son más conservadores, más académicos, más clasemedieros que esos jóvenes pelucones que irrumpen en la escena literaria en la escena literaria a principios de los 60. Los paradigmas de esa gran diferencia son los poetas Javier Heraud y César Calvo [...] (Hinostroza, 2010, p. 84).

CONCLUSIONES

1. La categoría tiempo singulariza la propuesta calviana en *Poemas bajo tierra* en tres aspectos. Primero, la crisis del locutor personaje (yo poético) se manifiesta a lo largo del poemario a partir de relaciones de temporalidad; segundo, se establecen relaciones antagónicas debido a la crisis interna del hablante lírico, como vida-muerte, ausencia-presencia, estático-dinámico, arriba-abajo y adentro-afuera; tercero, el conflicto interno culmina con la reconciliación y la armonía del tiempo monumental y el tiempo interno, y se expresa con el nacimiento de una voz (poema “Lápida”). Estos tres aspectos se fundamentan en el empleo de un pensar metafórico predominante.
2. El tópico del tiempo como generador de los temas (el poeta, la figura femenina y la naturaleza) y del pensar metafórico (en los cinco poemas analizados la figura retórica predominante es la metáfora) liga este poemario con la generación del 50 mediante la influencia de Vallejo y la vertiente hispanista. Por tanto, vemos una particularización de la poesía calviana en *Poemas bajo tierra* respecto a las tendencias dominantes de su generación.
3. La poesía calviana ha evolucionado desde un tono sentimental hasta un tono social y este cambio implica la adopción de otras influencias, temáticas y constantes. Prueba de ello es la presentación de un discurso de compromiso

social iniciático en *Poemas bajo tierra* y que cobra forma en *El cetro de los jóvenes* (1967), donde enaltece de manera explícita la “imagen simbólica del guerrillero”.

4. Las relaciones de temporalidad (develamiento, dependencia, conflicto, reconciliación) ligadas a la crisis interna del yo poético en *Poemas bajo tierra* nos sirven de plataforma para articular la ascensión de un discurso individualista a un discurso social.
5. *Poemas bajo tierra*, a pesar de ser un poemario subjetivo, también presenta un sustrato social, es decir, el texto presenta un tono lírico, pero subyace lo social como punto referencial. La expresión subjetiva no se opone a la expresión social, porque la enriquece y la relaciona con la realidad.
6. Lo social en *Poemas bajo tierra* se aprecia a través de dos perspectivas. La primera perspectiva consiste en que el poeta selecciona las palabras a partir de las valoraciones sociales insertas en las formas lingüísticas, por lo tanto, lo social articula los elementos del texto y se vincula con la crisis interna del yo poético y sus relaciones de temporalidad. Esta perspectiva nos ayuda a entender que lo social (externo) se relaciona a nivel estructural con los procesos internos (crisis del yo poético). La segunda perspectiva consiste en que si bien todo enunciado poético encierra valoraciones sociales, de manera paralela la conciencia individual trata de definirse a través de un discurso que sea capaz de

reestructurar su internalidad; es decir, se produce una interiorización ideológica del elemento externo: si bien en *Poemas bajo tierra* predomina la visión subjetiva que se relaciona con lo social (primera perspectiva), a la vez podemos apreciar un primer intento explícito de “alegato social” en los poemas “Proclama” y “Todos mis sufrimientos”.

7. El horizonte ideológico aplicado a las relaciones de temporalidad en *Poemas bajo tierra* denotan un primigenio afán de compromiso social. Por lo tanto, enfatizamos que el tópico del tiempo no solo relaciona a *Poemas bajo tierra* con la poesía del 50, sino que también ayuda al alumbramiento de un inicial alegato social que lo ligaría a la poesía del 60. Finalmente, *Poemas bajo tierra*, gracias a la categoría tiempo, es un poemario de transición entre ambas generaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

Ediciones

CALVO, César. (1961). *Poemas bajo tierra*. Lima: Ediciones “Cuadernos Trimestrales de Poesía”.

CALVO, César. (1975). *Pedestal para nadie*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

CALVO, César. (2010). *Pedestal para nadie*. Lima: Serie Taquicardia. Poesía reunida.

Antologías

ARAUJO, Óscar. (2000). *Como una espada en el aire: antología documental, testimonial y poética de la generación del 60*. Lima: Noceda Editores, Mundo Amigo ediciones.

ARRIETA, Dimas. (2006). *Antología esencial / César Calvo*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

CARRILLO, Francisco. (1965). *Antología de la poesía peruana joven*. Lima: Ediciones La Rama Florida y biblioteca universitaria.

CALVO, César. (2012). *Poemas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas.

CEVALLOS, Leonidas. (1967). *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria.

ESCOBAR, Alberto. (1973). *Antología de la poesía peruana: Tomo II (1960-1973)*. Lima: Editorial Peisa. Tomo 2. Serie: Biblioteca Peruana-30.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed) (2000). *Poesía peruana del siglo XX*. Lima: Departamento de Relaciones Públicas de PetroPerú.

SOLANO, Enrique. (1977). *Poetas jóvenes del Perú en la poesía erótica*. Lima: Editores Nuevo Arte e Inkari.

TAMAYO VARGAS, Augusto. (1970). *Nueva poesía peruana*. Barcelona: Ediciones Saturno-El Bardo.

TAMAYO VARGAS, Augusto. (1992). *Literatura peruana*. Lima: Editorial Peisa. Tomo 3.

ZAPATA, Miguel Ángel & MAZZOTTI, José Antonio. (1995). *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México, D.F: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Ed. El Tucán de Virginia.

Artículos

CRUZ GUERRERO, Dany. (2007). "La presencia de la poesía lírica castellana tradicional en los poemas 'Nocturno de Vermont' y 'Para Elsa, poco antes de partir...' de César Calvo". En *Escritura y pensamiento*, N.º 21, pp. 102-142.

SILVA, Max. (2000). "Una carta abierta y cinco notas sobre César Calvo". En *La Casa de Cartón OXY*, N.º 22, pp. 32-39.

SILVA, Max. (2001). "Sobre un poema de César Calvo". En *Martín. En homenaje a César Calvo*, N.º 2, pp. 29-31.

Entrevistas

DELGADO, Washington. (2001). "Un juglar de nuestros días". En *Martín. En Homenaje a César Calvo*, N.º 2, pp. 17-22.

FORGUES, Roland. (1988). *Palabra viva*. Tomo 2. Lima: Studium.

YEROVI, Nicolás. (2000). "César Calvo, loco por la vida". En ARAUJO, Óscar (Ed.). *Como una espada en el aire: antología documental, testimonial y poética de la generación del 60*. Lima: Noceda Editores, Mundo Amigo Ediciones, pp. 260-266.

FUENTES SECUNDARIAS

Libros de especialidad

ALBALADEJO, Tomás. (1991). *Retórica*. Madrid: SÍNTESIS.

ARDUINI, Stefano. (2000) *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

- BAJTIN, Mijail & MEDVEDEV, Pavel. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de Amalia Rodríguez Monroy.
- BARTHES, Roland. (1974). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En Verón, Eliseo (Ed.). *Análisis estructural del relato*. Buenos aires: Editorial Tiempo Contemporáneo (2ª edición), pp.9-43.
- CABEL, Jesús. (1980). *Bibliografía de la poesía peruana. 1965/1979*. Lima: Editores Amaru.
- CABEL, Jesús. (1986). *La fiesta prohibida. Apuntes para una nueva interpretación de la nueva poesía peruana 60-80*. Lima: Ediciones Sagsa.
- DELGADO, Washington. (1984). *Historia de la literatura peruana republicana*. Lima: Edición Rikchay Perú.
- FERNÁNDEZ, Camilo. (2001). *Rodolfo Hinostroza & la poesía de los años 60*. Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú.
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- HIGGINS, James. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Editorial Universitaria Ricardo Palma.
- KANT, Immanuel. (2009). *Crítica de la razón pura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Edición bilingüe alemán-español. Traducción de Mario Caimi.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. (2000). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. & O HARA, Edgar. (1998). *Generación poética del 60. Estudio y muestra*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

RICOEUR, Paul. (2008). *Tiempo y narración. Vol. 2. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

VOLÓSHINOV, Valentín. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina. Prólogo y traducción de Tatiana Bubnova.

WOLFGANG, Luchting. (1977). *Escritores peruanos que piensan, que dicen*. Lima: ECOMA.

Artículos en revistas de especialidad y prensa

ARAUJO, Óscar. (1985). "Generación poética del 60". En *Socialismo y Participación*, N.º 29, pp. 87-91.

HINOSTROZA, Rodolfo. (2010). "César Calvo: la leyenda". En *Caretas*, N.º 2131, pp. 71-84.

ORRILLO, Winston. (1968). "Poesía peruana actual: dos generaciones". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N.º 228, pp. 620-662.

ORTEGA, Julio. (1982). "Los poetas terribles del 60". En *Domingo*, suplemento de *La República*, 15 de agosto, pp. 16-17.

ORTEGA, Julio. (2002). "Bio/grafías de los años sesenta". En *Identidades*. Suplemento del diario "El Peruano", 17 de junio, pp. 3-5.

PÉREZ, Hildebrando. (2011). "César Calvo: un pedestal para Nadie, para Ángel". En *Revista Casa de las Américas*, N.º 263, pp. 118-120.

VERÁSTEGUI, Enrique. (1975). "Breve informe (alegórico) de los años 60/70: Una poética". En *Variedades*, suplemento de *La Crónica*, segundo domingo de julio, pp. 9-10.